Сергей Аверинцев
Роземари Циглер
(Ред.)

Вячеслав Иванов и его время

Материалы VII Международного симпозиума,
Вена 1998.

Институт славистики Венского Университета.

Associazione Internazionale *Convivium*, Roma.

PETER LANG
Europäischer Verlag der Wissenschaften

Сергей Аверинцев
Роземари Циглер
(Ред.)

Вячеслав Иванов и его время

**Материалы VII Международного симпозиума,
Вена 1998.**

Институт славистики Венского Университета.

Associazione Internazionale *Convivium*, Roma.

PETER LANG
Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

Вячеслав Иванов и его время

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Vjačeslav Ivanov i ego vremja : Materialy VII Meždunarodnogo simpoziuma, Vena 1998 ; Institut slavistiki Venskogo Universiteta ; Associazione Internazionale „Convivium", Roma / Sergej Averincev / Rosemarie Ziegler (Hrsg.). - Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Wien : Lang, 2002
ISBN 3-631-36768-6

Gedruckt mit Unterstützung des Magistrats
der Stadt Wien,
MA 18 Stadtentwicklung und Stadtplanung,
Gruppe Wissenschaft,
dem Otto Mauer Fonds, Wien
und dem Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur in Wien

Layout + EDV-Satz
Rosemarie Ziegler

Gedruckt auf alterungsbeständigem,
säurefreiem Papier.

ISSN 0723-3191
ISBN 3-631-36768-6

© Peter Lang GmbH
Europäischer Verlag der Wissenschaften
Frankfurt am Main 2002
Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany 1 2 3 4 6 7

www.peterlang.de

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ

СЕРГЕЙ АВЕРИНЦЕВ. Вячеслав Иванов - сегодняшними глазами 11

I. ПОЭТ

KONSTANTIN LAPPO-DANILEVSKIJ. Der Schiller-Artikel Vjačeslav Ivanovs und seine Lyrik 23
ŽIVA BENČIĆ. Категория памяти в творчестве Вячеслава Иванова 49
MARIA CANDIDA GHIDINI. Звук и смысл. Некоторые замечания по теме глоссолалии у Вячеслава Иванова 65
ERICH POYNTNER. Циклизация у Вячеслава Иванова 83
ОЛЕГ ЛЕКМАНОВ. Поэты и чернь (К теме: "Вячеслав Иванов и Пушкин") 93
ROBERT BIRD. Символизм Вячеслава Иванова: От Романтики к Герменевтике 99
ROSEMARIE ZIEGLER. Заметки о поэтике Вячеслава Иванова бакинского периода 113
СЕРГЕЙ АВЕРИНЦЕВ. "Я же каюсь, гуторя...": О юморе Вячеслава Иванова 125

II. МИФОТВОРЕЦ

СЕРГЕЙ ДОЦЕНКО. Между Святой Русью и "люциферической" Европой: Петербургский миф в творчестве Вячеслава Иванова 145
АНДРЕЙ ШИШКИН. Башенный миф об Александре Блоке 163
PAMELA DAVIDSON. Dionysus and the Demon: Ivanov and Blok on Art as Luciferian 175

III. МЫСЛИТЕЛЬ

МИХАИЛ ГРАБАР. Вячеслав Иванов или Эдмунд Гуссерль. Мифотворчество и феноменология, как две параллельные попытки решить гносеологическую сторону проблемы кризиса европейской культуры 199
АЛЕКСАНДР КАЗАРЯН. Иванов и Хайдеггер об истоках кризиса современной культуры 215
MARIA CYMBORSKA-LEBODA. "Anima" и ее культурный контекст. К проблеме "Вячеслав Иванов и Поль Клодель" 235
GUIDO CARPI. Дионисийская религия и матриархат. Вячеслав Иванов и Й. Й. Бахофен 261
GRAŻYNA BOBILEWICZ. Ивановская поэтика греческого храма 273
ИННА КОРЕЦКАЯ. Бетховен в поэзии и эстетической рефлексии Вячеслава Иванова 283
АЛЕКСАНДР ПАРНИС. Заметки к теме "Вячеслав Иванов и Александр Иванов". Неизвестные отзывы Вячеслава Иванова о докторской диссертации В. М. Зуммера 293
ЛЕНА СИЛАРД. К проблеме "Теургического постулата" 307

IV. В КРУГУ СОВРЕМЕННИКОВ

ВЛАДИМИР ПАПЕРНЫЙ. О символизме Вячеслава Иванова 349
JOHN E. MALMSTAD. "Hermits of the Spirit": Vjačeslav Ivanov and Odilon Redon 371
МАРГАРИТА ПАВЛОВА. Ивановские "среды" и упоминания о Вячеславе Иванове в дневниках Т. Н. Гиппиус 383
ЛЮДМИЛА СПРОГЕ. "Башня" Вячеслава Иванова и ее лифляндские гости 395
ТАТЬЯНА НИКОЛЬСКАЯ. Творческое наследие Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал и некоторые тенденции женской прозы начала XX века 405
МИХАИЛ БЕЗРОДНЫЙ. Вячеслав Иванов и "Мусагет": Материалы и заметки к теме 411

АЛЕКСАНДР ЛАВРОВ. Вячеслав Иванов в неосуществленном журнале "Интернационал искусства" 421
ЛЕОНИД ЗУБАРЕВ. Всенародное искусство Вячеслава Иванова и "Искусство для народа" первых лет революции 437
ДИМИТРИЙ СЕГАЛ и НИНА СЕГАЛ. Начало эмиграции: переписка Е. Д. Шора с Ф. А. Степуном и Вячеславом Ивановым 457
ФЕДОР ПОЛЯКОВ. Вячеслав Иванов в неопубликованном эпистолярном наследии Эллиса середины 1930-х годов: аспекты постсимволистской культуры в эмиграции 547

V. INSTRUMENTA STUDIORUM

ЛАРИСА ИВАНОВА. О Римском архиве Вячеслава Иванова 563
AVRIL PYMAN. Recent Developments in the Study of Vjačeslav Ivanov: Achievements and Desiderata (1994-1998) 569

Издатели выражают сердечную благодарность всем участникам Конгресса без всякого исключения; нельзя не пожалеть о том, что некоторые доклады так и не были присланы для публикации, однако благодарность относится также и к их авторам, как внесшим свой вклад в течение диалога. Вот их перечень: Николай Богомолов, Сергей Гиндин, Николай Котрелев, Геннадий Обатнин, James D. West.

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ

СЕРГЕЙ АВЕРИНЦЕВ

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ — СЕГОДНЯШНИМИ ГЛАЗАМИ

Согласно дневниковой записи от 5 декабря 1924 г., Вяч. Иванов, за несколько месяцев до того навсегда расставшийся с Россией и приехавший в Рим, изливал в разговоре с дочерью более чем понятные травматические чувства, которым он еще, как правило, давал несравнимо меньше воли, чем большинство его собратьев, но которые, разумеется, мучили и его, даже и тогда, когда он молчал о них, чувства отторгнутости даже и не только советским большевизмом, безраздельно господствовавшим на его родине, но и, шире, современностью как таковой в том ее предвидевшемся развитии, для которого большевизм являлся, пожалуй, всего лишь одним из симптоматических проявлений:

> ...Никого и ничем вообще не смогу заинтересовать, так как миросозерцание моё нынешнему в основе чуждо. – Дочь тогда возразила ему, по его рассказу, очень мудро: – Если сам заинтересуешься, то и другие заинтересуются, а если не заинтересуешься сам, не будет силы и других заинтересовать; миросозерцания же меняются каждые 10-15 лет и ровно ничего не значат[1].

Хвала дочерней рассудительности, так хорошо находящей доводы, которые утешают, не будучи сентиментальными! Однако в продолжение последующих десятилетий ощущение фатальной чуждости наследия Вяч. Иванова всему современному, конечно, только возрастало. Да, о нем еще помнили такие же, как он, питомцы затонувшей Атлантиды, например, русско-немецкий мыслитель и писатель Федор Степун, который откликнулся в 1936 г. на 70-летие Вяч. Иванова статьей, принадлежащей к самому превосходному, что написано о русском символизме в жанре мемуарно-эссеистическом; но таких "посвященных" оставалось с каждым годом всё меньше и меньше. Да ведь и зарубежные собеседники поэта, включая столь известных, как, например, Мартин Бубер или Жак Маритен, принадлежали, в общем, к уходившему культурному типу. И когда жизнь Вяч. Иванова тихо угасла 16 июля 1949 г. в его римском жилище на via Leon Battista Alberti, мир, казалось, вовсе его позабыл.

---

[1] ИВАНОВ Вяч., Собрание сочинений. Т. III, Bruxelles 1979, 853.

Даже издание *Света Вечернего*, затеянное по благой инициативе оксфордских профессоров С. А. Коновалова, М. Боура и И. Берлина, подготовка которого к осени 1947 г. так скрасила последние годы Вяч. Иванова, смогло появиться только пятнадцатью годами позднее, уже в 1962 г.; но дело даже не в сроках как оно было принято, это издание? Должен сознаться, что для меня лично оно стало важным переживанием тогда же[2], и я был, конечно, не единственным даже и в моей московской среде[3], — и всё же, много ли нас было? Те русские любители стихов, у которых все усилия советской идеологии не смогли вытеснить память о поре символизма, читали и перечитывали своего Блока, к имени которого даже советский оффициоз постепенно оказался вынужден проявлять определенную меру респекта; в памяти о Блоке была сосредоточена жизнь целого ряда поколений русской интеллигенции. Затем добавлялись другие чтимые имена. Когда В. Марков лет 20 тому назад описывал отношение образованного россиянина, уже порядком начитанного в Пастернаке, Ахматовой, Мандельштаме, Цветаевой "и даже Хлебникове", к имени Вяч. Иванова, он прибегнул к помощи двух гротескных метафор, одной фольклорной, другой из Маяковского — глядят, мол, "как баран на новые ворота" и "как в афишу коза"[4], — и эта чересчур красочная, намеренно гробианистская эпиграмма в прозе должна быть, разумеется, рассматриваема в соответствии со своей жанровой принадлежностью; но какое-то отношение к действительности она, пожалуй, всё же имела... Конечно, даже и в Москве 60-х - 70-х гг., еще такой советской, было кому напоминать о забытом. Ведь оба именитых наследника философской традиции и М. М. Бахтин, скончавшийся в 1975 г., и А. Ф. Лосев, доживший до 1988 г., — относились к творчеству Вяч. Иванова с самым пламенным энтузиазмом и отнюдь не скрывали ни от себя самих, ни от партнеров доверительных бесед, сколь многим их собственная мысль была

---

[2] В качестве университетско-британского (а не эмигрантского!) издания книга сразу поступила в т. н. библиотеку им. Ленина и свободно выдавалась, по крайней мере, первое время.

[3] Среди тех, кто вскоре составил себе имя трудами, связанными с именем Вяч. Иванова, должен назвать как моего собеседника в те дальние годы Н. В. Котрелева; но были и другие.

[4] MARKOV V., Vyacheslav Ivanov the Poet. A Tribute and a Reappraisal. // Vyacheslav Ivanov. Poet, Critic and Philosopher, ed. by R. L. Jackson and L. Nelson. New Haven 1986, 49-58, особенно 49-50.

обязана его мысли[5]. Однако не менее характерно, что тогдашнему читателю, скажем, бахтинской книги о Достоевском были куда более внятными пункты несогласия Бахтина с Вяч. Ивановым, чем их глубокое согласие в самом главном, т. е. в тезисе о "диалогизме"; да и собеседники не всегда проявляли понимание именно тогда, когда речь заходила об Иванове. До чего тому же В. Д. Дувакину, человеку совестливости совсем не советской, но по культурной формации представителю своего поколения, — до чего ему было странно и непонятно, что Михаил Михайлович с такой отчетливой эмфазой вспоминает не кого другого, но автора *Cor ardens* [6]!

Но как же соотнести с этим реальность сегодняшнего дня, для которой одним из внешних, но характерных проявлений служит, в частности, сравнительно недавняя, но уже утвердившаяся традиция посвященных Вяч. Иванову международных симпозиумов, основанная Йейльским симпозиумом 1981 г. и благополучно поддерживаемая по сие время симпозиумами, происходившими в самых разных научных центрах мира, сначала каждые два, затем каждые три года? Еще важнее другое: едва ли не с каждым из последних годов в научный обиход поступало множество дотоле неопубликованного материала, прямо или косвенно относящегося к

---

[5] О том, что значил Вяч. Иванов как мыслитель для Бахтина, можно прочесть хотя бы в беседе философа с В. Д. Дувакиным: Человек 6, 1993, 145-146 и 156; ср. также лекцию Бахтина о Вяч. Иванове в записи Р. М. Миркиной, где говорится о его "колоссальном значении". У А. Ф. Лосева мне впервые довелось встретить ивановского ученика М. С. Альтмана: свидетельствую, что весь вечер тогда разговор шел о Вяч. Иванове, и участие Лосева было весьма страстным.

[6] См. библиографическую справку в предыдущем примечании; довольно забавно, что в этом же разговоре Дувакин добивается у Бахтина сочувствия своим восторгам по поводу Маяковского, но слышит ехидное замечание, что Маяковский — денди, который позволяет себе чересчур хорошо сознавать собственный дендизм... Тут же могу указать на мое собственное генерационное отличие от ценителей Вяч. Иванова из числа стариков; для Бахтина как собеседника Дувакина представляется очевидным эстетическое превосходство именно сборника *Cor ardens* в сравнении с более поздним творчеством поэта, между тем как для меня центр тяжести перемещается в сторону *Человека* и *Света вечернего* (феномен, кажется, вообще характерный для исторического аспекта рецепции наследия поэтов: современники Гете и Пушкина удивились бы тому, как высоко мы ценим *West-östlicher Divan* и *Маленькие трагедии*, и если для старших любителей Цветаевой в пору моей молодости, даже тех, что знали ее позднейшее творчество, ее расцвет кончался на *Верстах*, то для нас он примерно там начинается).

обстоятельствам жизненного и творческого пути поэта на фоне его эпохи, за которой в сегодняшней России прочно закрепилось не слишком корректное терминологически, но полюбившееся обозначение "Серебряный век". То, что еще недавно было предметом чересчур общих, чересчур приблизительных догадок, приобрело небывалую доселе конкретность деталей и систематическую проработанность общих контуров. История символистской поры всё больше становится подробной и достоверной хроникой, распределенной прямо-таки по дням. Здесь первостепенная заслуга принадлежит, разумеется, архивистам. Мне, как представителю моего поколения, хочется с особой похвалой помянуть тех, кто начинал свои исследования во вполне советские годы, с совершенно бескорыстным рассчетом отыскивать затем место для публикации то в тартуских сборниках, устраивавшихся покойным Ю. М. Лотманом, то в каком-нибудь исключительно малотиражном московском или питерском издании; тогдашние архивисты, занимавшиеся материями вроде Вяч. Иванова, составляли словно бы особое братство. Но, разумеется, можно только порадоваться тому, что их труды сегодня оказываются продолжены усилиями младших коллег. А сам по себе расцвет архивной работы — конечно, не просто обстоятельство узко профессиональной жизни, но симптом, один из симптомов радикального сдвига в общем умонастроении как русской "образованной публики", так и международного сообщества руссистов. Так сосредоточенно занимаются только тем, что всерьез заинтересовало.

Оказалось, что наследие русского символизма — отнюдь не собрание антикварных объектов, но, напротив, нечто, имеющее самое прямое касательство к тем спорам, которые сегодня донельзя актуальны — подчас даже на уровне mass-media. Разумеется, такая острота плохо совместима с настроением пиетета, вообще мало свойственным нашему непочтительному времени и весьма чуждым специально постсоветской России; поэтому результат далеко не всегда похож на понимаемое в категориях того же пиетета сыновнее "воскрешение" былого, на "возвращение" отцов, — в наши дни эмоциональная окраска этих старомодных категорий отцовства-сыновства предполагает уж скорее конфликт, "агрессию", уклон к разоблачению, затребование ушедших поколений к ответу, чем какое-либо благостное расположение духа. Что же, вспомним строку Вяч. Иванова: "На живых то гнев живых"; нет никакого сомнения, что для

самого резкого своего "разоблачителя" Вяч. Иванов сегодня, во всяком случае, — живой (и это существенно отличает сегодняшний дискурс от советского, тоже любившего разоблачения, но желавшего уверенности в том, что разоблачаемые, например, те же символисты, надежно, гарантированно мертвы). На поверхности в первую очередь оказывается, как и следовало ожидать, проблема отношения символистской эстетической утопии к тоталитаристским программам (*Gesamtkunstwerk* с вовлечением масс и, шире, радикальное пересоздание человеческой идентичности как таковой). Решающая и весьма влиятельная инициатива в этом пункте, осуществленная еще в 70-е годы, принадлежит, как известно, отнюдь не академическим исследованиям, но столь откровенно страстному и пристрастному мемуарному труду, как *Вторая книга* Н. Я. Мандельштам[7]. При несомненном присутствии именно в этом аспекте ее рассуждений вполне иррационально обусловленных мотивов, ее тезисы имеют перед современными вариациями на ту же тему несомненное преимущество оригинальности. И никак нельзя сказать, будто вопрос, со скандалёзной остротой ей поставленный, сам по себе лишен смысла; в той "кармической" сети сложнейших причинно-следственных сплетений, какую представляет собой история рода человеческого и специально история идей, никакого алиби ни для кого нет и по определению быть не может, и к символизму, самая суть которого связана с опасным вопрошанием о том, что нынче называют антропологическим кризисом, а тогда называли "кризисом гуманизма", это относится в особой степени. Вяч. Иванов сказал всё в своем стихотворении "Да, мы костер сей поджигали... ", — да так, что, пожалуй, лучше не скажешь. "Кто развязал Эолов мех, / Бурь не кори, не фарисействуй...". Ложен совсем не вопрос, а только прямолинейно-оценочный модус его постановки; небезвинность культурного феномена — по своей сути иной предмет, чем однозначно выразимая

---

[7] Позволю себе еще одно личное признание: моя первая статья о Вяч. Иванове, предпосланная (под заглавием *Вячеслав Иванов*) соответствующему томику малой серии "Библиотеки поэта" и напечатанная (под заглавием *Поэзия Вячеслава Иванова*) в менее искаженном виде в *Вопросах литературы* 8, 1975, 145-192, написана под сильным влиянием все той же *Второй книги*, несмотря на то, что у меня был уже тогда личный спор с Н. Я. Мандельштам именно по поводу ее трактовки феномена русского символизма. Уважительный критический пересмотр ее тезисов был мной предложен полутора десятилетиями позже, в рецензии на первое издание ее книг в России: "Были очи острее точимой косы...". Новый мир 1, 1991, 237-242.

в юридических или хотя бы квази-юридических категориях виновность соучастников тоталитарного террора и тоталитарной пропаганды, она требует иного типа, иного стиля дискурса для своего рассмотрения, и это так даже не в силу соображений пиетета, а исключительно по объективным, внеэмоциональным причинам, по самой сути дела. Конечно, сегодня обсуждение русского символизма попадает в широкий trend столь характерного для современной Европы развертывания Schuldfrage, распространения этого "вопроса о виновности" на культуру. Позволяя себе маленькое отступление, впрочем, не уводящее нас от нашей темы, рискнем заметить, что едва ли уж так мудро и со стороны сегодняшней западной философствующей публицистики, скажем, усматривать чуть ли не главного обвиняемого по делу о преступлениях гитлеризма — в Рихарде Вагнере, и даже не как авторе довольно глупой статьи *О еврействе в музыке*, но именно как творческом композиторе (в постсоветской России главным виноватым оказывается скорее Бетховен как автор IX симфонии). Заметим вскользь: на наших глазах дискурс, желающий быть либеральным, антитоталитарным, антиавторитаристским, перенимает ход, который всегда считался как раз характерным для сугубо антилиберальных, архиконсервативных типов мышления, который высмеивался когда-то в вольнолюбивых куплетах, распевавшихся еще Гаврошем из романа Гюго на баррикадах —"C'est la faute à Voltaire, / C'est la faute à Rousseau"; а в России даже на великого Крылова Вяземский тоже по либеральным соображениям не на шутку сердился за его басню *Сочинитель и разбойник*, где равным образом обсуждаются нежелательные общественные последствия некоторых литературных текстов. Но проблема, в конце концов, даже не в респекте к мысли и к ее правам. Самое важное, что тоталитаризм как таковой, со всеми катастрофами, им учиненными, — не что иное, как абсолютно ложный ответ на некоторые достаточно реальные вопросы; и когда ответ оказывается, слава Богу, наконец-то развенчанным, все вопросы в своем качестве вопросов остаются с нами. Кому не ясно, что после всех злоключений с тоталитаризмом мы пришли вовсе не к такому пониманию личности, народной общности, государства и прочих простейших категорий самоосознания человека, которое существовало на уровне прописных истин здравого смысла демократии образца XIX в.? У оптимиста могут быть причины радоваться прогрессу понятий, их плодотворному развитию, у пессимиста могут быть основания

страшиться их мутаций, их неприметной подмены, но для того и другого слишком очевидно, что возврата нет и не будет. Как сказал великий собрат Вяч. Иванова по символизму, "никто не придет назад".

Да, все вопросы остаются с нами. А сила русского символизма (как и во многих отношениях сродного ему более раннего явления немецкой романтики) состояла не в завершенных достижениях, не в фиксированных ответах, а именно в постановке вопросов, в чуткости к проблематичному, потенциальному, еще не ставшему, не оформившемуся, растворенному в жизненных стихиях[8]. В 1936 г. Вяч. Иванов нашел для своей энциклопедической статьи *Simbolismo* такую завершающую фразу о том, что называл символистской "школой": "...Siccome i grandi problemi che aveva posti non hanno trovato nei limiti di essa una soluzione adeguata, tutto fa prevedere in un avenire più o meno lontano e sotto altre forme una più pura manifestazione del «simbolismo eterno»"[9] ("...Поскольку большие проблемы, ею поставленные, не нашли в ее пределах адекватного решения, всё заставляет предвидеть в более или менее отдаленном будущем и в иных формах некое более чистое явление «вечного символизма»"[10]). Мы сейчас едва ли склонны говорить в этой связи именно о "simbolismo eterno" — впрочем, и Вяч. Иванов взял это словосочетание в кавычки, — но трудно отрицать, что мы и впрямь стоим перед теми же вопросами, возвращающимися к нам "sotto altre forme", но так покуда и не получившими дефинитивного разрешения: в конечном счете, к вопросам о новой идентичности человека по ту сторону описанного символистами кризиса гуманизма классического. Вспомним, что интуиция поэта в свое время не дожидалась сегодняшней реальности т. н. "global village", чтобы загореться чаянием нового, неслыханного, небывалого единства всего человеческого рода, выраженным отнюдь не только в IV части *Человека*. Читателя Вяч. Иванова не должна обманывать видимость: его язык намеренно, обдуманно архаичен, однако предчувствия, на этом языке выражаемые, подчас разительно

---

[8] Ср. метафорику первых фраз статьи Вяч. Иванова *О кризисе гуманизма* (с характерным заглавием первого раздела *Змея меняет кожу*): "Наше стремительное время похоже на реку, свергающуюся бурными порогами, над которыми, как дым над костром, стоит зыбучая водяная пыль, обернувшаяся для глаза облаком. /.../ Всё вокруг подтверждает слова Гераклита́: «всё течет, и ничто не пребывает на месте»" (Собрание сочинений III, 368).

[9] ИВАНОВ Вяч., Собрание сочинений. Т. II, Bruxelles 1974, 659.

[10] Использован с легкими коррективами перевод О. Шор (Дешарт).

актуальны и касаются того самого, о чем сегодня на своем несносном жаргоне щебечут воробьи со всех "медиальных" крыш.

И какие бы вопросы — суровые, "провокационные", просто критические — ни были у нас, исследователей и читателей, к Вяч. Иванову, одно мы должны постоянно чувствовать: насколько сам он умел ценить вопросы и не страшиться их, насколько он был для них открыт.

Поэт и мыслитель, широко обсуждавший темы, подчас приобретшие к нашим временам актуальность расхожую, легко банализирующуюся, — скажем, вопрос о новой роли женщины[11], — во всяком случае не заслужил такого подхода к себе, который запирает его в "малом времени", как выразился бы Бахтин, в хронотопе пришествия большевизма, а должен быть рассматриваем в контексте международном и межкультурном. Его взгляды на грядущий переход от "келейного" искусства к всенародным "орхестрам" на площади — и вправду некоторое время вульгаризовавшиеся в теории и практике массового политического "действа" раннебольшевистской поры — благоразумно соотносить с очень широким кругом явлений искусства и жизни XX века. Даже если соотнесение это будет неизбежно во многих пунктах носить характер более или менее горькой иронии, скажем, когда придется повести речь о "масскультуре" и прочих субкультурах — сама ирония эта будет содержательнее, чем непременное замыкание вопроса на советских реалиях. Весьма интересные публикации А. Лаврова и Л. Зубарева не только дают случай убедиться в том, что ивановские опыты диалога с находившейся еще in statu nascendi советской культурой осуществлялись с достойной сдержанностью, но, что много важнее, заставляют задуматься о том широком пересмотре присущей сознанию Нового Времени абсолютизации контраста между авторством и принужденной к пассивному восприятию массой не-авторов, — который ощутим на каждом шагу в современном демократическом обиходе, чем демократичней, тем резче. Предложенная поэтом программа постановки *Макбета*, при которой будет оставлено лишь то, "что действует", если угодно, даже чересчур похожа на практику сегодняшнего, отнюдь не "самодеятельного" театра (которая, возможно, возмутила бы Вяч. Иванова); на что она не похожа, так это на диковинную археологическую вещицу из раскопок

---

[11] Вспомним публичную лекцию 1908 г. *О достоинстве женщины*, в особенности ее финал.

культурных слоев раннего тоталитаризма.

Вопрос о "правоте" или "неправоте" ряда аспектов мировоззрения Вяч. Иванова, повидимому, останется открытым долго, если уж не прямо до конца истории. Не надо забывать, что мысль поэта чаще ставила вопросы, нежели предлагала ответы, и что прогноз не есть еще безоговорочное одобрение прогнозируемого, как и определяющий эмоциональную окраску ивановских прогнозов ницшевский "amor fati" заведомо не тождественен историческому оптимизму. Мне кажется, я попробую совсем на ином языке суммировать то, что представляется мне содержательным в сугубо "агрессивном" докладе Владимира Паперного, если скажу, что в фигуре поэта соединялись две особенности, редко совместимые: с одной стороны, повышенная чуткость к подспудным, но, как сегодня никто не может отрицать, совершенно реальным тенденциям века, материализующимся и в "глобализме", и в т. н. гиперэкуменизме, и в пересмотре роли женщины, и в ожиданиях Века Водолея, — всего не перечислить, да и незачем; с другой стороны, он, в отличие от других медиумических натур, остерегался, и чем дальше, тем больше, — во имя этих ожиданий прозакладывать всё на свете, в особенности же свою бессмертную душу. Он знал, насколько риск духовной ошибки и связанного с ним падения реален, и не то чтобы силился этого не видеть, напротив:

Два ока мы единственного взора;
И если свет, нам брезживший, был тьма,
И — слепоты единой два бельма...,

— вот как он писал, скорбно поминая ту, с которой были разделены попытки расслышать нашептывания времени. Но постепенно у него вырабатывается очень специфическая стратегия "дистанцированности без отчуждения", которая составляет существенно новую черту его мысли и творчества именно в последний период и которой еще не было в запомнившемся мемуаристам "башенном" облике.

И сегодня сохраняет смысл сказанное еще Павлом Муратовым о масштабе в постановке проблем, или, как он выразился, о "высотах мироотгадывания", присущих культурной формации Вяч. Иванова и прежде всего ему самому.[12]

---

[12] МУРАТОВ П., Вячеслав Иванов в Риме. // ИВАНОВА Л., Воспоминания. Paris 1990, 370.

I. ПОЭТ

KONSTANTIN LAPPO-DANILEVSKIJ

DER SCHILLER-ARTIKEL VJAČESLAV IVANOVS UND SEINE LYRIK

Dmytro Tschiževskij in memoriam

Als F. M. Dostoevskij 1861 in seinem Artikel *Knižnost' i gramotnost'* (*Buchwesen und Lesekundigkeit*) konstatierte, daß Schiller den Russen in Fleisch und Blut übergegangen sei, daß zwei vorangegangene Generationen auf der Grundlage der Werke Schillers erzogen worden seien[1], bedeutete dies, daß Schillers Einfluß auf die Russen zu dieser Zeit seinen Höhepunkt erreicht hatte. Schillers neunbändige *Gesammelte Werke* (erstmals: SPb. 1857–1861), die von N. V. Gerbel' vorbereitet worden waren, erlebten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sieben Nachdrucke (die siebente Auflage in drei Bänden: SPb. 1893) und spielten eine außerordentliche Rolle bei der Verbreitung der Texte Schillers in Rußland. Der deutsche Dichter wurde allmählich zum Symbol der schwärmerischen Freiheitsliebe, der Treue zu hohen Idealen, der Vergöttlichung der abstrakten Schönheit etc. Gleichzeitig war Schiller nicht mehr ausschließlich der Gedankenwelt hochgebildeter und empfindsamer Intellektueller vorbehalten, sondern wurde zum festen Bestandteil der Jugenderziehung und -lektüre.

In den Werken Dostoevskijs findet man zunehmend Gestalten russischer Schillerianer, denen gegenüber Dostoevskij sich ziemlich spöttisch äußerte und an ihnen ironisch darstellte, was nicht bedeutet, daß er selbst eine Abneigung gegen Schiller hatte. Seine Charakteristik Schillers aus dem Jahre 1861 wiederholte Dostoevskij 1876 fast wörtlich in seinem *Tagebuch des Schriftstellers*[2]. Er verstärkte sie sogar noch, indem er emphatische Ausdrücke benutzte, wie: Schiller habe sich in die russische Seele eingesaugt und habe auf ihr ein Brandmal hinterlassen; Žukovskijs Übersetzungen hätten dazu einen besonders großen Beitrag geleistet.

---

[1] DOSTOEVSKIJ F. M., Polnoe sobranie sočinenenij. T. 19, L. 1979, 17.
[2] DOSTOEVSKIJ F. M., Polnoe sobranie sočinenenij. T. 23, 31.

In seiner programmatischen Puškin-Rede zählte Dostoevskij Schiller neben Cervantes und Shakespeare zu den größten Genies der Weltliteratur[3]. Eine außerordentliche Rolle spielt das Schiller-Thema in den *Brüdern Karamazov*, was mehrmals untersucht worden ist[4]. Auf die Wichtigkeit von Schillers Einfluß auf die Symbolisten hat zum ersten Mal D. Tschiževskij hingewiesen[5], und obwohl manche Untersuchungen zu dieser Problematik in der Zwischenzeit erschienen sind, ist das Gebiet "Schillers Einfluß auf die Symbolisten" eigentlich noch terra intacta.

In Bezug auf Ivanov gebührt das Verdienst erstmaliger Beleuchtung dieses Themas Edmund K. Kostka im Buch *Schiller und Rußland*[6]. Leider beschränkt sich der Forscher darauf, nur den Artikel Ivanovs über Schiller zu analysieren – ohne Einbeziehung von Ivanovs Lyrik – und widmet sich voll und ganz der Aufgabe, die Behauptung Ivanovs zu desavouieren, daß Schiller ein Mystiker sei[7]. Für mich ist die Willkürlichkeit der Auffassung

---

[3] Auch Cervantes und Shakespeare hat V. Ivanov 1916 einen speziellen Artikel gewidmet, so hat er zu den drei Lieblingsschriftstellern Dostoevskijs in seiner Literaturkritik Stellung genommen (IVANOV V. I., Sobranie sočinenij. T. IV, Bruxelles 1987, 99–110; diese Ausgabe wird weiter als SS. mit der Angabe des Bandes und der Seite zitiert). Vgl. auch in V. Ivanovs Artikel *Die Krise des Individualismus* (1905): "А через двести лет после них перестал быть только индивидуумом в плане наших земных восприятий — тот, чье творчество уже намечает исход (или возврат) из героического обособления в хоровую соборность духовной свободы, — зачинатель действ всенародных, Шиллер... Сервантес, Шекспир, Шиллер — вот звездное сочетание на нашем горизонте: пусть разгадают знамение астрологи духа! " (SS.I, 831–832).

[4] Siehe vor allem: TSCHIŽEVSKIJ D., Schiller und die *Brüder Karamazov*. Zeitschrift für slavische Philologie VI, 1929, 1–42; VIL'MONT N., Velikie sputniki. M. 1966, 217–316; LYNGSTAD A. H., Dostoevskij and Schiller. The Hague, Paris 1975, 73–109.

[5] ČIŽEVSKIJ D., Šiller v Rossii. Novyj žurnal XLV, 1956, 110.

[6] KOSTKA E. K., Schiller in Russian Literature. Philadelphia 1965.

[7] Nach E. Kostka kann ich nur zwei Forscher nennen, die das Thema des Schillereinflusses auf Ivanov anschnitten. Im Buch *Russian Symbolism and Literary Tradition. Goethe, Novalis and the Poetics of V. Ivanov.* Madison, London 1994 von M. Wachtel findet man eine Analyse der Beziehung Ivanovs zur Polemik von Novalis mit Schiller (157–162) und andere wichtige Bemerkungen. Von großem Interesse ist M. Wachtels Behauptung, daß der Titel von Ivanovs fünftem Lyrikband *Zartes Geheimnis* (*Nežnaja tajna*) von dem Distichon Schillers *Homeruskopf als Siegel* abzuleiten sei (WACHTEL M., The "Responsive Poetics" of Vyacheslav Ivanov. Russian Literature (Amsterdam) (im Druck). M. L. Gasparov wies vor kurzem darauf

Ivanovs eine der unumstößlichen Prämissen, auf die er als Literat ein Recht hat. M. E. ist es viel wichtiger festzustellen, wie diese Interpretation entstanden ist und woher sie rührt. Obwohl Goethe, Nietzsche und Novalis eine unvergleichlich größere Bedeutung für das Schaffen des russischen Symbolisten hatten (was in mehreren Untersuchungen aufgezeigt wurde), war es für Ivanov wegen der von ihm selbst mehrmals proklamierten Vertrautheit mit der deutschen Kultur nicht zu vermeiden, zu Schillers gedanklichem Nachlaß Stellung zu nehmen. Dazu zwang ihn auch der mächtige Widerhall, den Schiller in russischen Herzen gefunden hatte. Ebenso Dostoevskijs Urteile und die eigene frühe Bekanntschaft mit Schillers Werken. So schrieb V. Ivanov in seinem *Autobiographischen Brief an S. A. Vengerov* (1917), daß er im Alter von zehn Jahren von den *Räubern* angetan war[8].

Unabhängig von der Bewertung des Artikels von V. Ivanov *Über Schiller* (*O Šillere*) ist der ausschlaggebende Charakter dieser Abhandlung nicht in Frage zu stellen, also muß man sich zuerst mit ihr auseinandersetzen. Der Aufsatz wurde Ende Mai 1905 aus Anlaß des 100. Todestages Schillers beendet, wie sich aus dem Brief Zinov'eva-Annibals an M. M. Zamjatnina vom 28. Mai 1905 schließen läßt[9]: Ihr Mann habe ihr kurz zuvor "einen guten großen Artikel über Schiller für die Zeitschrift *Voprosy žizni* geschickt", in deren sechster Nummer von 1905 er dann

---

hin, daß Versmaß und Thematik der *Rache des Feuers* (*Mest' ognja*) V. Ivanovs von Schillers Ballade *Das Siegesfest* herkommt. In der Verszeile "Хмелем молний упоен" sah der Forscher die Reminiszenz der ersten Strophe der Ode *An die Freude* (GASPAROV M. L., Antičnost' v russkoj poezii načala XX veka. Pisa 1995, 40–41). Wie ich noch zeigen möchte, ist die Kontaminierung von Paraphrasen, Zitaten und Reminiszenzen aus verschiedenen Gedichten Schillers in ein und demselben Gedicht Ivanovs sehr typisch. Dieser Ausdruck ist die ganz genaue Wiedergabe von Schillers "feuertrunken".

[8] Vielleicht ist es kein Zufall, daß Dostoevskij dasselbe Lebensjahr und dasselbe Theaterstück als Anfang seiner Bekanntschaft mit Schiller im Brief an N. L. Ozmidov vom 18. VIII. 1880 (DOSTOEVSKIJ F. M., Polnoe sobranie sočinenenij. T.30, č. 1, L. 1988, 212; zum ersten Mal 1881 veröffentlicht und mehrmals nachgedruckt) und im Gespräch mit seiner zweiten Frau nannte (Biografija, pis'ma i zametki iz zapisnoj knižki F. M. Dostoevskogo. SPb. 1881, 11). In späteren Gesprächen mit P. A. Žurov sagte V. Ivanov: "Мать любила Шиллера, Гете" (SUBBOTIN Ş. L., "...Moi vstreči s vami netlenny...". Novoe literaturnoe obozrenie 10, 1994, 219).

[9] Rossijskaja gosudarstvennaja biblioteka (Moskau). Bestand 109, Karton. 23, Nr. 14, Bl. 10v. Für diesen Hinweis danke ich G. V. Obatnin.

auch erschien. Später nahm V. Ivanov diesen Artikel in den Sammelband seiner kritischen Beiträge *Den Sternen nach* (*Po zvezdam*, 1909) auf.

Im selben Jahr wurde V. Ivanovs Artikel in dem Hauptorgan der Moskauer Symbolisten *Vesy* lobend erwähnt[10]. Den Sammelband *Den Sternen nach* rezensierend schrieb der Gesinnungsgenosse und Freund V. Ivanovs, Konstantin Erberg, daß in dem Artikel über Schiller "sehr wichtige und für die Ästhetik des russischen Symbolisten typische Probleme angeschnitten würden"[11]. Er meinte damit Ivanovs Ausführungen über Dionysos, über die dithyrambische Begeisterung, über das Chorusprinzip in seinem Schaffen. Darüber hinaus lobte er den glänzenden Aufbau des Artikels.

Bevor jedoch der Artikel der näheren Betrachtung unterzogen wird, möchte ich auf V. Ivanovs Quellen eingehen. Sie waren nicht besonders zahlreich und umfassen drei Ausgaben: einen Lyrikband Schillers in der Originalsprache (darauf weisen deutsche Zitate hin), die von Gerbel' herausgegebenen Gesammelten Werke von Schiller – Ivanov erwähnt sie selbst – und eine Schillerbiographie, aus der der russische Dichter die ausschlaggebende Episode der symbolischen Schiller-Todesfeier in Dänemark entlehnt. Wie ich nach Durchsicht vieler zum Jahr 1905 gedruckten Schiller-Biographien habe feststellen können, hat V. Ivanov das Buch von Johannes Scherr *Schiller und seine Zeit* benutzt. Die folgende Episode daraus hat den russischen Symbolisten inspiriert, sie am Anfang des eigenen Aufsatzes nachzuerzählen:

> Droben in Kopenhagen hatte der enthusiastische Baggesen im Juni 1791 eines jener idyllischen Feste veranstaltet, wie die gebildeten Kreise des vorigen Jahrhunderts sie häufig zu feiern pflegten. Draußen am Meeresufer, bei Hellebeck, im Angesichte der von der schwedischen Küste herüberblickenden Felsklippe Kullen, wollten die Verehrer Schiller's diesem zu Ehren eine poetische Frühlingsfeier begehen. Schon war Alles vorbereitet und Baggesen schickte sich an,

---

[10] "В статье о Шиллере, в июньской книге *Вопросов жизни*, Вячеслав Иванов определяет его значение в эволюции дифирамба и хорового действа и напоминает о том, что Достоевский, сказавший: «ищите восторга и исступления», не находил в поэзии более огненных слов для ознаменования этих экстатических и мистических переживаний, чем слова Шиллера" (Vesy 6, 1905, 79).

[11] ERBERG K., O vozdušnych mostach kritiki. Apollon 2, (November)1909, 55.

mit seiner Frau in den Wagen zu steigen, um unterwegs die Schimmelmann'sche Familie abzuholen, als er von der Gräfin ein Billet erhielt, des Inhalts, der Ausflug könne nicht stattfinden, denn – Schiller sei todt. Baggesen wurde durch diese Nachricht niedergeschmettert, und im ersten Schmerzgefühl schrieb er an Reinhold: "Ich kann Ihnen nicht beschreiben, wie meine ganze Seele zittert, wie mein Herz blutet bei dieser schrecklichen Nachricht. Ist's möglich? Unser Schiller ist gestorben?... Trösten Sie mich über den Verlust von Mirabeau und den noch schrecklicheren von Schiller! O, was haben wir an diesem seltenen Geiste verloren! Er stieg herrlich den Dichterhimmel hinauf, was würde er in seinem Meridian geworden sein! O, warum mußte dieser Raphael vor seiner Transfiguration sterben!" Es ließ dem wackern Dänen keine Ruhe, seine Trauer mußte einen entsprechenden Ausdruck finden. Mit seiner Sophie, mit Schimmelmann, einem dritten Verehrer des Dichters und den beiden Gattinnen der Freunde fuhr er nach Hellebeck hinaus und hier, am "romantischsten, erhabensten, naturgrößten Ort, welchen man diesseits der Alpen finden kann," begingen diese sechs guten, idealisch gestimmten Menschen Schiller's Todtenfeier. Baggesen intonierte – "Freude, schöner Götterfunken" – worauf Flöten, Clarinetten und Hörner einfielen und, während weißgekleidete, blumenbekränzte Knaben und Mädchen einen Reigen aufführten, Alle mit feuchten Augen in den Chor einstimmten. Drei Tage lang blieben die Freunde im Andenken Schiller's versammmelt, Lieblingsstellen aus seinen Werken lesend und ihre Gedanken darüber austauschend. Eben hatte Reinhold den Brief Baggesen's erhalten, worin von diesen Exequien Meldung geschah, als Schiller aus Karlsbad nach Jena heimkehrte. Er beeilte sich, dem in Kopenhagen todtgesagten und todtgeglaubten Dichter Mittheilung zu machen und – schrieb er an Baggesen – "ich zweifle, ob irgendeine Arznei heilsamer auf ihn gewirkt habe."[12]

Die Darstellung dieser Episode im Buch von J. Scherr beruht auf einer Beschreibung des dänischen Dichters Jens Baggesen[13] in einem Brief

---

[12] SCHERR J., Schiller und seine Zeit. Leipzig 1859, 406–407.

[13] Aus J. Baggesen's Briefwechsel mit K. L. Reinhold und F. H. Jacobi. Leipzig 1831, 48 ff.

an Karl Leonhard Reinhold. Dem Biographen folgend kürzt Ivanov die entsprechende Passage und fügt willkürlich eigene Elemente hinzu. In seinem Aufsatz sieht es so aus, als ob Baggesen und seine Freunde (er nennt sie, sich auf den russisch-orthodoxen Sprachgebrauch beziehend, "Gemeinde der Getreuen" – "община верных") absichtlich antike Mysterien imitiert hätten. Ivanov verglich Baggesen mit dem Chorführer und die Ode *An die Freude* mit dem "liturgischen Dithyrambus der künftigen freien und schönen Menschheit". Der von V. Ivanov gewählte Stil ist manieriert, bewußt archaisiert und pathetisch.

Im ersten Teil des Artikels findet man zwei Passagen von Übersetzungen aus Schillers Gedichten, das sind die beiden Anfangszeilen aus der Ode *An die Freude*. Diese zwei Verse in der klassischen und überaus gelungenen Übersetzung F. Tjutčevs (die Ivanov auch weiter gerne zitiert und die Dmitrij Karamazov seinem Bruder Alëša bei Dostoevskij vorliest), weichen zu weit von dem deutschen Original ab. Zwei Endstrophen des Gedichts *Das Ideal und das Leben* überträgt Ivanov in eine prunkvolle, überladene Prosa. Indem Ivanov dem Sinn des Originals genau folgt, sucht er für Schillers stilistisch schlichte Ausdrucksweise die erhabensten Äquivalente aus ("in des Totenschiffers Kahn"– "в челн перевозчика душ умерших"; "den Verhaßten" – "ненавидимого подвижника"; "des Erdenlebens schweres Traumbild" – "дольних видений тяжкое марево" etc.).

Der Weihrauch an Komplimenten zu Beginn des Artikels wechselt dann fast zu einer Anklage gegen Schillers in der Gesellschaft herrschende Reputation und gegen den deutschen Klassiker selbst. Zuerst faßt V. Ivanov zusammen, was man zu seiner Zeit unter Schiller verstand: "Schillers Name war und verbleibt bis jetzt ein Symbol der entzückten Begeisterung von den Idealen des Schönen und des Guten. Das Schöne und das Gute, die als innere Identität verstanden werden; die Größe des göttergleichen menschlichen Geistes und der Gestalt" (Erscheinung); die "Würde der Männer" und "Würde der Frauen", bürgerliche und gesellschaftliche Tugend; Mitleid, Brüderlichkeit, Gleichheit in menschlichen Beziehungen, freie Religiosität als "natürlicher Zustand einer harmonisch gestimmten und moralisch aufgeklärten Seele; Energie des erhabenen und edlen Kampfes für die Wahrheit und für die Gerechtigkeit; und zum Schluß die Freiheit, das große und heilige Motto, als eine allgemeine Form aller Erscheinungen unserer rechtlichen

Selbstbestätigung – das ist der Inhalt des Bündels von Ideen und Gefühlen, das in uns der Name Schillers wachruft".

Die weitere gesellschaftliche Entwicklung und die Herrschaft der einst revolutionären Prinzipien im öffentlichen Bewußtsein hätten den Idealismus von Schiller in einen faden Sermon umgewandelt: "Die Botschaft Schillers (und schon als Kind hat er, spielend[14], gepredigt)", erschien im Laufe der Zeit als eine Predigt, als Erklärung der unumstößlichen Thesen, die sich aber als unklug und unermeßlich naiv vor dem weisen Blick des Lebens erwiesen hätten. Zustimmend zitiert V. Ivanov die Urteile Heines und Nietzsches. Heine sah in der Lyrik Schillers nur eine "Orgie von logischen Begriffen und den Tanz von fleischlosen Abstrakten"; für Nietzsche war Schiller nur ein Moraltrompeter. V. Ivanov wirft Schiller eine gewisse Einseitigkeit vor: er kenne nur die apollinische Seite des Lebens. Um in Dostoevskijs Termini zu sprechen, habe er nicht gewußt, daß "die Schönheit der Madonna von der Schönheit Sodoms untrennbar" sei. Von dem genialen Aufstand sei nur das Pathos übrig geblieben. "Marquis Posa hat die Räuber in den Hintergrund gedrängt".

Man habe die Vollkommenheit vieler Meisterwerke von Schiller konstatiert, und das spielt für Ivanovs Schlußfolgerung allerdings die entscheidende Rolle. Das Lebendige, Ewige, absolut Vollwertige sei den meisten Schiller-Interpreten entgangen.

Ausnahmen waren die ersten russischen Schiller-Übersetzer Žukovskij und F. I. Tjutčev, wie sich V. Ivanov im dritten Teil seines Aufsatzes zu zeigen bemüht. Sie hätten für feine Ohren "etwas Geheimes und Inneres, eine Stille und das sibyllinische Flüstern" angedeutet. Schiller sei Priester und Mystagoge, er sei ein Chorführer, der auch zu einfachen Leuten spreche und etwas Mystisches mitzuteilen habe[15].

Ivanov betrachtet verschiedene Gedichte Schillers, was seine Vorlieben verrät. Er schätzt insbesondere folgende lyrische Meisterwerke: *Sehnsucht*, *Der Pilgrim*, *Klage der Ceres*, *Der Alpenjäger*, *Berglied*,

---

[14] V. Ivanov weist hier abwertend auf Schillers Theorie der Kunst als "freies Spiel" hin, die der deutsche Dichter, Kant folgend, in Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen (1795) entwickelte.

[15] In diesem Zusammenhang darf man das Provokante der Schiller-Interpretation Ivanovs nicht unterschätzen, da sie in einer Atmosphäre der Hoffnungen auf allgemeine soziale Gerechtigkeit in der russischen Gesellschaft entstanden ist und sich von dem, was z. B. Sozialrevolutionäre oder "Volkstümler" (narodniki) in ihren Zeitschriften zur selben Zeit geschrieben haben, gravierend unterschied.

Resignation, Das Ideal und das Leben, Dithyrambe, An die Freude, Die Götter Griechenlands, Siegesfest, Das Eleusische Fest.

Sorgfältig führt Ivanov zahlreiche Zitate aus Schillers Gedichten an, die auf die Doppelwelt in der Lyrik des deutschen Klassikers und auf seine mystische Hellsichtigkeit hinweisen.

Kostka hat in seinem Buch die von Ivanov behauptete intertextuelle Beziehung des Gedichtes Schillers *Der Pilgrim* zu dem mystischen Roman John Bunyans *The Pilgrim's Progress* voreilig in Abrede gestellt[16]: Jedoch hat Ivanov in diesem Fall wie in anderen Fällen seinen eigenen dichterischen Scharfsinn demonstriert (ihre Untrennbarkeit von seinen gelegentlich völlig willkürlichen Konzepten ist ein faszinierender Aspekt der Kritik Ivanovs). Die Kommentatoren von Schillers Lyrik zweifelten nie an der Beziehung des *Pilgrims* zu dem berühmten Roman Bunyans. Das bezeugen auch die Anmerkungen zu der Nationalausgabe des deutschen Klassikers[17].

Nach Meinung Ivanovs ist Schiller ein Prophet gewesen, der – in Termini von Vl. Solov'ev ausgedrückt – die "mystische Ehe der irdischen Seele mit dem jenseitigen Licht" ("сочетание души земной со светом неземным") erkannt habe.

Hier schneidet Ivanov ein für ihn sehr wichtiges Thema an: die mystische Einheit alles Lebenden, seine Untrennbarkeit vom Unbelebten, das Ineinanderfließen des Lebens und des Todes etc. Die Erwähnung der Seelen der Bäume in diesem Zusammenhang schlägt eindeutig eine Brücke zu dem Gedicht *Dryaden* (*Driady*), das ein Jahr zuvor, 1904, geschrieben wurde und auf das ich noch speziell eingehen werde. Bäume sind fähig, sowohl das verborgene Leben des Himmels als auch das der Erde zu spüren, was nach Ivanovs Meinung folgende Verse aus der *Klage der Ceres* in Žukovskijs Übersetzung zeigen:

Лист уходит в область неба,
Корень ищет тьмы ночной;
Лист живет лучами Феба,
Корень – Стиксовой струей.
Ими таинственно слита
Область тьмы с страною дня...

---

[16] KOSTKA E. K., Schiller in Russian Literature, 260–261.

[17] Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 2, Teil II B: Gedichte. Hrsg. von G. Kurscheidt, N. Oellers. Weimar 1993, 158.

Ivanov findet auch in Schillers Lyrik eine Verehrung der Mutterseele, der Ewigen Weiblichkeit, ähnlich wie man sie in der Antike in der Demetergestalt verehrte. Ihre Charakterisierung ist im *Berglied* in der Schlußbeschreibung der Königin enthalten. Schiller sei nicht nur ein Mystiker, sondern auch ein Ekstatiker gewesen, der Dionysos, ohne ihn zu kennen, intuitiv verehrt und ihm gedient habe; darauf weist der dithyrambische Schluß des *Eleusischen Festes* eindeutig hin. Weitere Belege für seine Meinung fand Ivanov bei Ludwig van Beethoven und Fedor Dostoevskij. Die Tatsache, daß der deutsche Komponist für seine erste Dithyrambe in der neuen Kunst (die *Neunte Sinfonie* ist gemeint) als Textvorlage Schillers Ode *An die Freude* gewählt hat, sei von großer symbolischer Bedeutung.

Dasselbe gelte für das berühmte Gespräch zwischen Dmitrij und Alëša in den *Brüdern Karamazov*, in dem Dmitrij aus dem *Eleusischen Fest* und aus der Ode *An die Freude* zitiert. Die Empfehlung der Ceres aus dem *Eleusischen Fest*, einen "ewigen Bund mit der frommen Seele" zu stiften, korrespondiert mit Dostoevskijs "Ideologie der Bodenständigkeit" ("počvenničestvo"). Dmitrij ist für ihn ein von Natur aus gutherziger und aufrichtiger Mensch, der seine mystische, wenn auch durch seine zügellose Lebensart gefährdete Verbindung mit seinem Boden und mit seinem Volk lebhaft empfindet. Seine Leidenschaften, die er nicht zu beherrschen vermag, verursachen sein Hin- und Hergerissensein, seine zahlreichen Fehlhandlungen etc.

Die Idee des mystischen Bundes zwischen Mensch und Erde ist einer der zentralen Komplexe für Ivanov. Sie spiegelt sich – wie ich noch zu zeigen vorhabe – mehrmals in seiner Lyrik und seiner Kritik wider, was zahlreiche Allusionen zu dem *Eleusischen Fest* und zum Gespräch zwischen Dmitrij und Alëša erklärt.

Im fünften Teil seines Aufsatzes stellt V. Ivanov Goethe und Schiller einander gegenüber. Nach seiner Ansicht haben Schiller "aus dem Hunger" und Goethe "aus der Vollwertigkeit" geschaffen (Ivanov beruft sich auf Nietzsches Konzept der Kreativität). Daher komme der ständige Schwung, die Energie in den Gedichten Schillers, das erkläre auch den christlichen[18]

[18] Hier wiederholt V. Ivanov wörtlich die Charakteristik Schillers als christlichem Dichter, die Dostoevskij in seinem Brief an seinen Bruder Michail vom 1. I. 1840 gab (DOSTOEVSKIJ F. M., Polnoe sobranie sočinenenij. T. 28, L. 1979, 70).

Charakter seines Schaffens, obwohl sein Sehnen nach den Göttern Griechenlands wahr und echt sei.

Zum Schluß wendet sich Ivanov dem Dramatiker Schiller zu und hebt *Wilhelm Tell* und *Die Braut von Messina* hervor. In ihnen sieht er einen Teil seines eigenen Ideals, da der russische Symbolist immer von einer Theaterkunst geträumt hat, an der das ganze Volk sich (wie im antiken Griechenland) beteiligt ("sobornoe iskusstvo"). Ivanov weist auch präzise auf Schillers Versuche hin, den antiken Chor in der *Braut von Messina* wiederzubeleben, auf die Verbindung seiner Lyrik mit chorischen Dithyramben der alten Griechen. Der Schlußabsatz ist wieder der Todesfeier in Dänemark gewidmet, so ist die Ringkomposition des Artikels vollständig.

Da die hier dargelegten theoretischen Ausführungen V. Ivanovs ihren deutlichen Niederschlag auch in seiner Lyrik fanden, der bisher unerforscht ist, wende ich mich nun Ivanovs *dichterischen* Schiller-Reminiszenzen zu und klammere die späteren Erwähnungen Schillers in seinen kritischen Schriften aus.

* * *

Als die am stärksten V. Ivanov beeinflussende Ballade Schillers muß man m. E. die *Klage der Ceres* ansehen. In folgenden Versen Schillers fand Ivanov eine Inspiration zur künstlerischen Darstellung der für ihn wichtigsten Themen (die mystische Einheit alles Lebendigen; die besondere Rolle der Pflanzen, die das "Jenseits" und "Diesseits" verbinden; die Untrennbarkeit derer, die auf dieser Welt leben, und jener, die diese Welt verließen und die mystische Fortsetzung ihrer Liebesbeziehungen):

Wenn der Stamm zum Himmel eilet,
Sucht die Wurzel scheu die Nacht,
Gleich in ihre Pflege teilet
Sich des Styx, des Äthers Macht.

Halb berühren sie der Toten,
Halb der Lebenden Gebiet;
Ach, sie sind mir treue Boten,
Süße Stimmen vom Cozyt!
Hält er gleich sie selbst verschlossen

In dem schauervollen Schlund,
Aus des Frühlings jungen Sprossen
Redet mir der holde Mund,
Das auch fern vom goldnen Tage,
Wo die Schatten traurig ziehn,
Liebend noch der Busen schlage,
Zärtlich noch die Herzen glühn[19].

In diesem Zusammenhang sind *Die Dryaden* (*Driady*) V. Ivanovs ausschlaggebend. Von der Schilderung der Seelen der Bäume geht V. Ivanov zu dem Aufruf über, ihrer geheimen Sprache zu lauschen. Nur der "Trank dieser Laute" kann die Betrachtung des Weltenbaums möglich machen — er ist ein Symbol der Weltseele, der Einheit der Welt, der Untrennbarkeit des Lebens vom Tod etc. Die vorletzten Zeilen sind den Wurzeln und Ästen gewidmet, die wie bei Schiller zu zwei verschiedenen Welten gehören und trotzdem eine Einheit bilden (Vgl.: "Где корни звездную распростирают сень" und "И корни — свет ветвей, и ветви — сон корней"). Der Ausdruck "обезбоженная природа" in Ivanovs *Dryaden* entspricht genau demjenigen von Schiller ("die entgötterte Natur") in *Die Götter Griechenlands*. Zunächst schien mir die Einführung dieses Zitats aus *Die Götter Griechenlands* unmotiviert. Die Erklärung jedoch bietet meiner Meinung nach das unter dem Einfluß der *Götter Griechenlands* entstandene Gedicht Tjutčevs *An A. N. M<urav'jev>*, in dem das verlorene Vertrauen zu den antiken Göttern beweint und ihre Rolle in der Beseelung der Bäume erwähnt wird:

Нет веры к вымыслам чудесным,
Рассудок все опустошил
И, покорив законам тесным
И воздух, и моря, и сушу,
Как пленников — их обнажил;
Ту жизнь до дна он иссушил,
Что в дерево вливала душу,
Давала тело бестелесным!..

---

[19] Vergleiche die von V. Ivanov so gern zitierte entsprechende Passage in der Žukovskij-Übersetzung ("Лист выходит в область неба... " usw.) und insbesondere den Schluß ("Что любовь не умирает / И в отшедших за Коцит").

Где вы, о древние народы!
Ваш мир был храмом всех богов,
Вы книгу Матери-природы
Читали ясно без очков[20].

Die Vertreibung der antiken Götter führt nach Tjutčev dazu, daß die Menschen mit ihrer "Mutter-Natur" (ein Bild, das verschiedene mystische Interpretationen zuläßt) die Verbindung verloren hatten. Die Vorstellung Tjutčevs, daß während dieses ursprünglichen harmonischen Zustandes die antiken Götter Bäume beseelten, erlaubte V. Ivanov die Annäherung von zwei Gedichten Schillers.

In der philosophischen Dichtung *Der Mensch* (*Čelovek*) wurde die Problematik der *Dryaden* in einen Vierzeiler komprimiert:

От восторгов брачной ночи
Души встанут, как цветы,
Каждый цвет откроет очи –
Но не будет *я* и *ты*[21].

Der vierfüßige Trochäus entspricht dem Versmaß der *Klage der Ceres*.

* * *

Es läßt sich auch behaupten, daß V. Ivanov das Motiv des Kornaufkeimens und der mystischen Geburt des neuen Lebens fast immer mit Schillers Balladen assoziierte, da er selbst in seinem Artikel *Athenes Speer* darauf hinwies: "И, тем не менее, позволительно сеятелю, по слову Шиллера, с надеждой вверять земле золотое семя и, утешаясь, ждать весенних всходов. Позволительно ему разделять и суеверие этих строк, — уповая на subtile virus caelitum" (SS.I, 732).

V. Ivanov zitiert darauf sein eigenes V. Brjusov gewidmetes Gedicht *Subtile virus caelitum*, in dem die Fähigkeit der Dichter und Hellseher beschrieben wird, neue Seelen ins Leben zu rufen:

---

[20] TJUTČEV F. I., Polnoe sobranie stichotvorenij. L. 1987, 58–59.

[21] IVANOV V. I., Čelovek. Paris 1939, 86. Vgl. noch in *Dryaden*: "Ни граней, годин, ни ликов «Ты» и «Я» / Она божественно не знает..."

В ночи, когда со звезд Провидцы и Поэты
В кристаллы вечных форм низводят тонкий яд,
Их тайнодеянья сообщницы — Планеты
Над миром спящим ворожат.
И в дрожи тел слепых, и в ощупи объятий
Животворящих сил бежит астральный ток,
И новая Душа из хаоса зачатий
Пускает в старый мир росток.
И новая Душа, прибоем поколений
Подмыв обрывы Тайн, по знаку звездных Чисел,
В наследье творческом непонятых велений
Родной разгадывает смысл...(SS.I,732;II,286–287).

Die Thematik und das gewählte Versmaß (wechselnde sechsfüßige und vierfüßige Jamben) erinnern an die *Dryaden*, obwohl der Aufbau der Strophen nicht übereinstimmt.

Die von V. Ivanov in *Athenes Speer* gemeinte Szene des Säens der Ceres unterscheidet sich gravierend von dem Stil des Gedichtes *Subtile virus caelitum* (gemeinsam ist lediglich das Motiv der Entstehung neuen Lebens):

Und sie nimmt die Wucht des Speeres
Aus des Jägers rauher Hand,
Mit dem Schaft des Mordgewehres
Furchet sie den leichten Sand,
Nimmt von ihres Kranzes Spitze
Einen Kern, mit Kraft gefüllt,
Senkt ihn in die zarte Ritze,
Und der Trieb des Keimes schwillt.

Und mit grünen Halmen schmücket
Sich der Boden alsobald,
Und so weit das Auge blicket,
Wogt es wie ein goldener Wald.

Hätte V. Ivanov nicht selbst darauf hingewiesen, würde die Annäherung von beiden Gedichten riskant und wenig überzeugend erscheinen. Dieser Fall demonstriert die Besonderheiten der dichterischen Manier V. Ivanovs: Die entlehnten Motive und Bilder werden umgeformt,

umformuliert und uminterpretiert, so daß der so maskierte Ursprung dem unerfahrenen Leser verborgen bleibt. Doch empfindet V. Ivanov diese Herkunftsbeziehung für sich sehr lebhaft; sie muß sich auch, der Vorstellung des Dichters entsprechend, nach der Vertiefung in seine Werke dem Eingeweihten auf magische Weise offenbaren.

* * *

Die Idee der ursprünglichen und dann verlorenen Übereinstimmung der Menschen mit ihren Göttern in der Antike ("Da die Götter menschlicher noch waren, / Waren Menschen göttlicher") war bestimmt eine der reizvollsten für V. Ivanov. Es ist bemerkenswert, daß *Die Götter Griechenlands*, in denen diese Idee bei Schiller am deutlichsten zum Ausdruck kommt, von V. A. Žukovskij nicht ins Russische übersetzt wurden. Das Gedicht war für ihn bestimmt zu heidnisch, zu unchristlich. Eine andere Beziehung V. Ivanovs zur Antike (für ihn waren antike Kulte unentbehrliche Vorgänger des Christentums) regte sein Interesse an dem berühmten Gedicht Schillers an.

Die Götter Griechenlands sind in fünffüßigen Trochäen geschrieben und in achtzeilige Strophen eingeteilt. Die Besonderheit des metrischen Aufbaus besteht aber darin, daß in vielen Strophen die letzte Zeile katalektisch ist (der trochäische Tetrameter statt des trochäischen Pentameters). Für das Gedicht *Die Stimmen* (*Golosa*) wählte V. Ivanov eine Strophe, die an *Die Götter Griechenlands* erinnert. In jedem Vierzeiler wurden drei erste Verse mit dem fünffüßigen Trochäus geschrieben, der vierte mit dem vierfüßigen. Der metrische Sprung kommt also öfter und regelmäßig vor und wird in den *Stimmen* deutlicher.

Das Hauptthema der *Stimmen* ist dem Thema von *Die Götter Griechenlands* sehr nah: die Menschen sehnen sich nach ihren Göttern, sie träumen von ihnen, sie hören ihre Stimmen in schweigenden Wäldern, vor verlassenen Altären:

Тихо спят кумиров наших храмы
Древних грез в пурпуровых морях;
Мы вотще сжигаем фимиамы
    На забытых алтарях.

Отчего же в дымных нимбах тени
Зыблются, подобные богам,
Будят лир зефирострунных пени —
И зовут к родным брегам? (SS.I, 570).

Der Schluß ist trostlos: Man ist nicht imstande, die antiken Götter wiederzubeleben[22] — man kann sie dennoch nicht vergessen:

Душу память смутная тревожит,
В смутном сне надеется она;
И забыть богов своих не может, —
И воззвать их не сильна. (SS.I, 571).

In der *Trauerfeier des Dionysos* (*Trizna Dionisa*) entfaltet V. Ivanov denselben Gedanken. Er beschreibt ein Ritual im Norden, in einem kalten, verschneiten Land, im Gedenken an den Tod des Dionysos. Im Unterschied zu antiken Bacchanten verlassen die neuen diese Todesfeier ohne Hoffnung auf das Wiedererstehen Dionysos':

И с тризны мертвенно-вакхальной
Мы шли, туманны и грустны;
И был далек земле печальной
Возврат языческой весны. (SS.I, 572).

In der philosophischen Dichtung *Der Mensch* (*Čelovek*) wird das Thema des modernen Menschen, der sich von seinen Göttern trennte, weiter behandelt:

Богов блаженных
Когда-то сверстник,
Их игр наперсник
И собеседник
Пиров беспечный, –
Ты днесь, извечный,

---

[22] Im früheren Sendschreiben an A. M. Dmitrevskij *Laeta* (1892) drückte V. I. Ivanov im Gegenteil eine entzückte, in schillerische Farben getönte Überzeugung von dem ewigen Da-Sein der antiken Götter aus, indem er sein Zusammentreffen mit Rom beschrieb:

Не умирает Рим — не умрут ни гений, ни боги:
Будут нам боги еще, будет еще красота! (SS.I, 637).

Один наследник
Богов забвенных,
Многовенечный![23]

* * *

In *Das Eleusische Fest* arbeitete Schiller das Thema der zivilisierenden Rolle der antiken Götter aus, welche Barbaren, Troglodíten und Nomaden in Griechen verwandelten. Ceres war die, die den wilden Urmenschen mit ihren Ratschlägen belehrt hat. Folgender Achtzeiler aus ihrer Predigt im *Eleusischen Fest* muß als besonders bedeutsam für V. Ivanov angesehen werden:

Daß der Mensch zum Menschen werde,
Stift' er einen ew'gen Bund
Gläubig mit der frommen Erde,
Seinem mütterlichen Grund,
Ehre das Gesetz der Zeiten
Und der Monde heil'gen Gang,
Welche still gemessen schreiten
Im melodischen Gesang.[24]

V. Ivanovs Gedicht *Wochentage* stellt die Rolle dar, die im Leben der Menschen "das Gesetz der Zeiten und der Monde heil'ger Gang" spielen. Der russische Dichter beschreibt den durch sieben Götter bestimmten Lebenszyklus der Griechen. Ein Epigraph aus Dion Kassius erklärt, welche Götter, die zugleich auch Planeten sind, von V. Ivanov gemeint sind: die Sonne (Apollo), der Mond (Selene), Mars, Merkur, Jupiter, Venus und Saturn. Im Gedicht sind aber mehr als sieben antike Götter zu finden; für ihre Benennung werden sowohl heidnische als auch griechische und lateinische Namen benutzt: Sonnengott (Солнцебог),

---

[23] IVANOV V. I., Čelovek, 34. In den vierten und fünften Zeilen gibt es eine Anspielung auf Tjutčevs *Cicero* (Vgl.: "Его призвали все благие, / Как собеседника на пир"). Es wurde mehrmals von Tjutčevs Kommentatoren auf die Ableitung des Motivs des Schmauses mit den Göttern in der zweiten Strophe dieses Gedichtes von *Die Götter Griechenlands* hingewiesen.

[24] Vgl. das Zitat dieser Zeilen und ihre Interpretation in V. Ivanovs Buch *Dostoewskij,* Tübingen 1932, 95.

Mond (Луна), Diana (Диана), Mars (Марс), Hermes (Гермес), Zeus (Зевс), Aphrodite (Афродита), Saturn (Сатурн), Aurora (Аврора). Obwohl Dionysos und Ceres nicht genannt werden, weist der achte Vierzeiler auf ihre wohltuende Wirkung hin. Die Zahl der Götter bei Ivanov und die Reihenfolge ihrer Beschreibung unterscheidet sich von der bei Schiller (es kommen noch Themis, Pallas, Poseidon, Cybele und Juno dazu). Obschon ihre zivilisatorische Rolle bei Schiller ausführlicher als im kürzeren Gedicht V. Ivanovs vorgestellt wird, ist das Konzept der Belehrung der Menschen durch ihre Götter in Gedichten des russischen Dichters und seines Vorgängers identisch. Es gibt auch weitere intertextuelle Korrespondenzen. Der vierte Vierzeiler in *Die Wochentage* ist voll von Reminiszenzen der Žukovskij-Übersetzung und des deutschen Originals. Der von V. Ivanov gewählte vierfüßige Trochäus weist auf die Verwandtschaft seines Gedichtes mit dem *Eleusischen Fest* eindeutig hin.

Vergl. bei V. Ivanov:

Да наставит троглодита
Пользе стрел, труду ловитв...
Ах! И кровь людей пролита,
И пылает пламя битв.

Bei Schiller in der Žukovskij-Übersetzung:

Робок, наг и дик скрывался
Троглодит в пещерах скал,
По полям Номад скитался
И поля опустошал;
Зверолов с копьем стрелами
Грозен, бегал по лесам...

Und etwas weiter:

Кончив бой, они, как тигры,
Из черепьев вражьих пьют,
И ее на зверски игры
И на страшный пир зовут[25].

[25] Vgl. auch im deutschen Original:
Schwelgend bei dem Siegesmahle / Findet sie die rote Schar, /
Und die blutgefüllte Schale / Bringt man ihr zum Opfer dar.

Die kurze Beschreibung des Kornaufkeimens bei V. Ivanov ("Жизнь смеется мертвой злобе, / Жизнь выводит злак полей") erinnert an die entsprechende Stelle in *Elevsinskij prazdnik* von Žukovskij:

И выводит молодые,
Класы тучные земля;
И повсюду, как златые
Волны, зыблются поля.

Das Thema des mystischen Bundes mit der Erde nimmt wie bekannt einen so wichtigen Platz im Schaffen V. Ivanovs ein, daß es mir hier nicht möglich ist, ausführlich darauf einzugehen. Viel Material dazu gibt es in Ivanovs Gedichten (*Персть*, *Земля* usw.), in seinen Schriften über Dostoevskij, in seinem Vortrag über die neutestamentarische Bedeutung des Wortes "Zemlja", in der philosophischen Dichtung *Der Mensch*. Fast immer bezog sich V. Ivanov auf Schillers Zeilen ("Daß der Mensch zum Menschen werde, / Stift' er einen ew'gen Bund / Gläubig mit der frommen Erde, / Seinem mütterlichem Grund... ") und ihr Rezitieren durch Dmitrij Karamazov.

* * *

Der Epigraph aus Schillers *Pilgrim* zu *Die ewigen Gaben* (*Вечные дары*) V. Ivanovs belegt eindeutig ein bewußtes Sich-Beziehen auf den Roman John Bunyans *The Pilgrim's Progress* und auf Puškins Gedicht *Странник*. Vor allem wird die V. Ivanov so entzückende Zweiweltenlehre in *Die ewigen Gaben* zu ihrem künstlerischen Ausdruck gebracht. Eine Anspielung auf eine Wallfahrt ist nur in der das Gedicht eröffnenden rhetorischen Frage zu spüren: "По бледным пажитям забвения – / Откуда странники, куда? "

Die ewigen Gaben sind im ersten Lyriksammelband V. Ivanovs von *Das ewige Gedächtnis* (*Večnaja pamjat'*) gefolgt. In dieser lyrischen Miniatur wird die endlose Wanderung im mystischen Streben zur anderen Welt ("Und das Dort ist niemals hier!") zum Hauptthema. Im Unterschied zu Schiller sieht man bei V. Ivanov einen momentanen Schnitt, eine Blitzaufnahme eines Pilgers in seinem hoffnungslosen Trieb. Eine Palme bietet ihm heute ihren Schutz für die Übernachtung, eine kleine Pause auf

dem ewigen Weg zu den unerreichbaren Höhen. Ohne etwas über die Herkunft dieses Gedichtes zu wissen, kann man so gut wie nichts von seiner Bedeutung für V. Ivanov verstehen.

* * *

Der deutsche Titel des auf russisch geschriebenen Sonetts von V. Ivanov *Dem Weltverbesserer* ist demjenigen des in elegischen Distichen geschriebenen Gedichts von Schiller fast gleich (*An einen Weltverbesserer*). Ohne den Vorgänger zu kennen, scheint V. Ivanovs Sonett huldigend zu sein. Es ist dem temperamentvollen Publizisten und Rechtswissenschaftler Aleksandr Semenovič Jaščenko (1877–1934) gewidmet, der vom russischen Dichter mit einem durch Schnee fließenden Wasserstrom verglichen wird. Die aus Oxymora bestehende und wie oft bei V. Ivanov absichtlich verdunkelte Charakteristik Jaščenkos weist auf den ersten Blick eine Sympathie des Dichters zur "weltverbesserischen" Tätigkeit seines Freundes auf. Das Heranziehen des Schiller-Textes zeigt jedoch eine tiefe Ironie in Bezug auf den "weltbesiegenden Streit" ("миропобедный спор"), den der russische Publizist entfacht. Schiller beschreibt in seinem Gedicht die Enttäuschung des Weltverbesserers, dessen Bemühungen die Menschheit nicht hoch genug eingeschätzt habe, und beschließt es mit einem Rat:

> Nur für Regen und Tau und fürs Wohl der Menschengeschlechter
> Laß den Himmel, Freund, sorgen wie gestern so heut.

* * *

Fast alle von mir oben analysierten Gedichte V. Ivanovs wurden in seinen zwei ersten Sammelbänden *Steuermannsterne*, 1902, und *Durchsichtigkeit*, 1904, veröffentlicht. Das bedeutet, daß sein Konzept Schillers (er sei Ekstatiker und Mystagoge, seine Lyrik sei eine Offenbarung etc.) entstanden ist, bevor er seinen Artikel über den deutschen Dichter schrieb. Sein Ziel war also nicht nur, "progressiv gesinnte" Leser zu schockieren, sondern auch die Kluft zum Verständnis eigener Gedichte zu überbrücken. Es zeigt uns auch, daß dieser Artikel,

obwohl er zum hundertsten Todestag Schillers geschrieben wurde, auf keinen Fall als etwas Zufälliges und Unbedeutendes im Kontext seines Schaffens betrachtet werden darf. Zwar sind Erwähnungen Schillers (sowohl kritische als auch wohlwollende) verstreut auch in den späteren Schriften V. Ivanovs zu finden, doch scheint es naheliegend zu behaupten, daß seine Vorstellung von Schillers Schaffen im Wesentlichen auch später unverändert blieb. V. Ivanovs frühe Schiller-Lektüre war sicher von einer seinem jugendlichen Alter entsprechenden naiven Begeisterung geprägt. Die weitere künstlerische Entwicklung des russischen Dichters und sein Anschluß an die russische Moderne bedingte die Uminterpretierung des Nachlasses von Schiller, so daß viele Bilder und Motive des deutschen Klassikers zum untrennbaren Teil des eigenen Schaffens V. Ivanovs, seiner Weltanschauung und seiner Kulturphilosophie geworden sind.

Der Autor spricht S. S. Averincev, K. Harer, M. Wachtel und D. Wörn seinen Dank für einen anregenden Meinungsaustausch aus.

Der Artikel ist mit Unterstützung der Alexander von Humboldt-Stiftung entstanden.

ANHANG

Im folgenden wird eine bis jetzt unveröffentlichte Prosaübersetzung von Schillers Ballade *Hero und Leander* publiziert, die Vjačeslav Ivanov in den frühen 30er Jahren[1] für seine Tochter, die Komponistin Lidija Ivanova, angefertigt hat. Wie mir der Sohn des Dichters, Dimitrij Ivanov, in einem Brief vom 14.01.1999 aus Rom mitteilte, hat sie damals nach dem Stoff für eine Oper gesucht. Dieser Plan wurde aber nicht verwirklicht.

Aus dem Textvergleich folgt, daß Vjačeslav Ivanov das Original sehr genau, aber nicht wörtlich ins Russische übertrug, indem er in erster Linie dem Stile Schillers treu blieb. Diese These kann am besten die Gegenüberstellung von folgenden Ausdrücken beweisen (die Ziffern bedeuten die Strophen, aus denen Beispiele genommen werden): 3. "einsam grauend" — "в тоске и страхе"; 6. "in weichen Liebesarmen" — "в нежных объятиях"; 6. "aus der Wonne Träumen" — "из блаженного забвения"; 7. "im Raub verstohlner Wonnen" — "воровски предающейся тайным усладам"; 10. "Aus dem Meergrund aufgestiegen / Kam der Thethys buntes Heer" — "выйдя из морской глубины, лоснились по отмелям черно-серые стада Фетиды"; 24. "die öde Tiefe" — "морскую пустыню".

Für die Tochter fügte der damals in Pavia lebende Vjačeslav Ivanov am Ende der Übersetzung drei kurze Anmerkungen hinzu: die erste nannte er die des Herausgebers (anscheinend hat er einen Kommentar aus einer deutschen Schillerausgabe nacherzählt); die zweite gibt eine Fußnote aus Ivanovs Buch *Dionis i pradionisijstvo* (als längst bekannte lassen wir sie weg) wieder, wo er dionysische Wurzeln des Mythos über Leander aufweist;[2] die dritte enthält einige Empfehlungen zur weiteren Lektüre. Die in diesen Ergänzungen erwähnten allgemein bekannten Namen (Musaeus, Ovid, Grillparzer) erfordern keine weiteren Kommentare. Einzelne erklä-

---

[1] Die Erwähnung Rinaldo Küfferles (1903–1958) in einer Ergänzung zu der Übersetzung ermöglicht eine noch genauere Datierung: zwischen 1932 und 1934. 1932 lernte Vjačeslav Ivanov den künftigen Übersetzer seiner Gedichte kennen (Siehe: RUFFOLO D., Vjačeslav Ivanov — Rinaldo Küfferle: Corrispondenza. // Archivio italo-russo. A cura di D. Rizzi e Andrej Shishkin. Trento 1997, 564); 1934 verließ er Pavia und kehrte zu seiner Familie nach Rom zurück, nachdem er den Unterricht am Collegio Borromeo beendet hatte.

[2] IVANOV Vjač., Dionis i pradionisijstvo. Baku 1923, 116–117.

rende Hinweise werden in Vjačeslav Ivanovs Text mit quadratischen Klammern eingefügt.

Геро и Леандр

(*Баллада Шиллера*)

1. Видишь ли старые седые за́мки, позлащенные солнцем, что глядят друг на друга там, где Геллеспонт катит бурливые волны через скалистую дверь Дарданелл? Слышишь ли шум прибоя под ее высокими утесами? Азия отторгла их от Европы; но любви не расторгнет.

2. Божественная сила любви коснулась болезненною стрелою двух сердец: прекрасной Геро, цветущей, как Геба, и мощного Леандра, привыкшего обходить горы в шуме охоты. Но вражда отцов разлучила чету, и сладостный плод любви висел над опасною бездной.

3. Там, на башне, воздвигнутой над скалою Сеста, под которой вечно бьется пенистый вал Геллеспонта, сидела дева в тоске и страхе, глядя на берег Абидоса, где живет любимый: нет между ними моста, ни один челн не отчаливает от далекого берега; но любовь нашла путь.

4. Верною нитью она выводит из лабиринта;[3] и простодушного делает она хитрецом,[4] впрягает в ярмо диких зверей,[5] и огнедышащих быков в адамантовый плуг;[6] ее, дерзновенной, не удержит и Стикс, девять раз обтекающий преисподнюю, — она похищает возлюбленную[7] из мрачной обители Плутона.

5. Огнем желания она возбуждает в Леандре мужество переплыть бурные воды. Как только побледнеет сияние дня, отважный пловец кидается в грозную пучину, сильною рукою делит волны: к милому берегу стремится он, где на высоком выступе башни зажжен для него светлый маяк.

---

[3] Ариадна.
[4] Тезей.
[5] Брак Диониса и Ариадны.
[6] Иасон и Медея.
[7] Эвридику выводит из Аида Орфей.

6. И может потом, счастливец, согреться в нежных объятиях; за тяжкий труд переправы его услаждает божественная награда, сбереженная для него любовью, пока заря не разбудит медлительного из блаженного забвения и с ложа неги не спугнет его на холодное ложе моря.

7. Быстро пролетели тридцать солнц для четы, воровски предающейся тайным усладам, — тридцать солнц, вечно юных и вечно зеленеющих, как сладкие радости брачной ночи, которым завидуют сами боги. Тот никогда не отведал счастья, кто не срывал небесного плода воровскою рукой на ужасном краю адской реки.

8. Геспер и Аврора сменялись на небесном своде, а счастливцы не замечали, как опадает листва дерев, как угрюмая зима подкрадывается из ледовитых обителей Севера: с радостью видели они, что дни становятся все короче, и благодарили, неразумные, Зевса за более долгое счастье ночей.

9. Уже созвездие Весов уравняло длительность дня и ночи. Милая дева стояла на кровле своего замка над скалами и провожала глазами коней Солнца, убегающих за край небосклона; ровное и тихое лежало перед ней море, как чистое зеркало, и даже легчайший ветерок не возмущал кристального царства.

10. Веселые толпы дельфинов играли в серебряно-ясной стихии; и, выйдя из морской глубины, лоснились по отмелям черно-серые стада Фетиды [тюлени — Anmerkung Vjačeslav Ivanovs]. Они были бы единственными свидетелями тайного союза, но Геката плотно замкнула им немые уста.

11. И она радовалась на прекрасное море и обращала ко влажной стихии ласковые, лестные слова: "Прекрасный бог, разве ты можешь обмануть? Нет, тот, дерзкий, лжет, кто зовет тебя лживым и неверным! Лжив род людской, жестоко отцовское сердце, ты же милостив и добр, и тебя тронет страданье любви.

12. В этих угрюмых стенах, высеченных в скале, я должна была бы одиноко тосковать и отцвесть в тоске, но ты приносишь мне на своей спине, без челна, без моста, милого друга в мои объятия. Ужасна твоя глубина, страшны твои волны, но тебя может умолить любовь и покорить отвага.

13. Ведь и тебя, влажный бог, тронула мощная стрела Эрота, когда золотой овен нес над твоей пучиной юную и прекрасную Геллу,

беглянку, с ее братом: внезапно побежденный ее прелестью, ты поднялся из мрачных глубин, снял ее со спины овна и унес к себе.

14. Богиня в союзе с богом, живет она и ныне, бессмертная, в глубокой подводной пещере; помощница преследуемой любви, она укрощает твои дикие порывы и приводит к пристани пловца. Прекрасная Гелла, милостивая богиня, блаженная, тебя умоляю: принеси мне и ныне возлюбленного обычной дорогой.

15. Уже темнели волны, и она зажгла на выступе башни факел, чтоб огонь его веял далече и милый путник завидел из пучины знакомый путеводный светоч. А издалече доносится гул и гром, и мрачное море бежит бурунами; меркнут звезды, близится гроза.

16. Ночь ложится на широкий понт, из туч низвергаются грозовые ливни, судороги молний пронизывают мрак, бурные вихри вырываются из ущелий, из скалистых уст извергаются потоки в общую бездну, в пучину морскую, что зияет, как адская пасть.

17. Горе мне! Взывает в тоске несчастная: "Великий Зевс, сжалься!.. О чем осмелилась я умолять? Что если боги меня услышали, если он отдался изменчивому морю под веянием бури! Все птицы, привычные к морю, спешат укрыться в надежном месте; все корабли, морем испытанные, прячутся от бури в верных гаванях.

18. Увы, наверно смельчак отважился на то, на что уже не раз отваживался: мощный бог толкал его на это. Ведь он клялся мне, разлучаясь, священною клятвой любви, что смерть одна его удержит. Увы, в это мгновение он борется с яростью бури, и бушующие валы уже увлекают его в пучину.

19. Лживый понт, твоя тишина была личиною предательства! Ты был гладок, как зеркало, твои волны коварно претворялись спящими: так ты заманил его в свое обманчивое царство. И когда он оказался на середине пролива и пути назад уже не было, ты предательски выпустил на него своих чудовищ".

20. А ярость бури растет, море вздымается горами, валы бушуют, пенясь, у подножия скал: и корабль с дубовыми ребрами не приблизился бы к ним, не разбившись в щепы. И факел, маяк путеводный, задули ветры. Ужасна пучина, ужасен и берег!

21. Афродите молится она: "повели буре, укроти гнев волн!" И суровым ветрам обещает она богатые всесожжения, быка в жертву с золочеными рогами. Всем богиням глубин морских, всем вышним

богам молится она, чтобы они пролили умягчающий елей в бушующее море.

22. "Услышь зов мой, встань из твоих зеленых обителей блаженная Левкофея! Ты, что не раз являлась спасительницей пловцу в пустынном море, в гибели от буйных волн! Дай ему твое священное, тайнотканное покрывало, чтоб оно пронесло его невредимым над влажной могилой!"

23. И ветры умолкают, и кони зари прянули вверх из-за края неба. Мирно струится море в древнем ложе, гладкое, как зеркало; весело улыбаются воздух и воды. Безгневно бьются волны под стеною утеса и несут, играючи, к берегу мертвое тело.

24. Да, это он. И мертвый он был верен своей клятве. Быстрым взглядом она его узнала. Ни жалобы, ни слезы. В холодном отчаянии она вперила в него свой взор. Безутешно глядит она на свет эфира; и высокое одушевление заливает краскою ее бледное лицо.

25. "Я узнаю вас, строгие силы! Строго блюдете вы права свои, страшно, неумолимо! Рано кончилась жизнь моя, но я знала счастье, и прекраснейший жребий достался мне. Твоему храму посвятила я себя жрицею при жизни, и умираю ныне радостно твоею жертвою, Венера, великая владычица!"

26. И в развевающейся одежде она бросается с выступа башни в морские волны. Высоко вздымая на своих гребнях, влачит бог священные тела: он сам будет им могилой. Радуясь на свою добычу, он мчится весело и льет из неиссякаемой урны вечно бегущий поток.

Примечание издателя:

По эпической обработке легенды (Мусэй), Леандр влюбился в жрицу Афродиты на празднике Афродиты и Адониса. Он признается ей в любви, обещает приплыть к ней ночью через Геллеспонт (море Геллы = Дарданельский пролив), если она зажжет на своей башне факел. Зимняя непогода не останавливает Леандра, он продолжает свои ночные посещения. В одну бурную ночь он по обычаю кидается в море, но напрасно молится он Афродите, морской владычице, Посейдону и Борею, никто из богов ему не помогает. Ветер задул маяк; наутро Гера видит тело любовника в морском прибое. Она разрывает на себе одежды и бросается в море.

Байрон переплыл Геллеспонт, соревнуя с Леандром.

Итак, вот что Пуфи [familiärer Kosename Vjačeslav Ivanovs] думает о Геро и Леандре. Он думает и еще кое-что: у него в *Cor Ardens* есть сонет (из книги *Любовь и смерть*), где поэт визионарно Леандр и плывет среди серых валов, а умершая возлюбленная манит его вперед, расстилая перед ними красное зарево — не то ее одежд, не то факела. Но книга секвестрована Ринальдом Кюфферле. Une très belle légende, celle-ci! Почитать можно: Овидий *Героиды* (в переводе) под соответств[ующим] заглавием и... ничего больше читать не стоит, ненужные детали, цитаты, варианты и т. п.

[Am Rand vermerkt:] На сюжет Геро и Леандра написана драма Грильпарцера — Grillparzer *Des Meeres und der Liebe Wellen* — посмотри, нет ли перевода.

ŽIVA BENČIĆ

КАТЕГОРИЯ ПАМЯТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Память как философская проблема или, точнее говоря, как проблема теории познания впервые появляется в диалогах Платона (*Менон, Федон, Фэдр*)[1]. Возможность человека познать лежащее за пределами его чувственного опыта, в сфере общего и идеального, Платон объясняет так называемым анамнезисом - воспоминанием души о мире идей, который она созерцала в своем добытийном состоянии. Но еще Аристотель, отбросив учение Платона об анамнезисе, понимал память в первую очередь как психологическую, а не метафизическую категорию. Память по его мнению - это способность удерживания и систематизации чувственного восприятия, ведущая к накоплению у человека такого типа опыта, из которого рождаются науки и искусства *(Analytica posteriora* II. 19. 99. b. 20.)[2]. На психологическую концепцию памяти у Аристотеля будет ссылаться главным образом философия эмпиризма, например, Дж. Локк и Д. Юм, в то время как учение Платона об анамнезисе продолжит традиция рационализма - Плотин, Августин, Г. В. Лейбниц, Г. В. Гегель. Ф. В. Шеллинг и, наконец, - Вячеслав Иванов. Для представителей этой последней ориентации - если не касаться понятийных и методологических различий между ними - память в конечном итоге сводится к вертикальной связи человеческого сознания со сферой идеального и абсолютного.[3]

Поскольку история этого понятия уходит своими корнями в 5 век до н. э., если не далее, я остановлюсь лишь на ранних этапах его развития, конкретнее - на философии Платона и Плотина, гносеологическая проблематика которой оказала существенное влияние на концепцию памяти у Иванова. При этом следует иметь в виду, что элементы платонизма и неоплатонизма Иванов усваивал не

---

[1] PLATON, Ijon, Gozba, Fedar. Перев. M. N. Đurić, Beograd: Kultura 1970; PLATON, Timaj. Перев. M. Pakiž, Beograd: Mladost 1981.

[2] ARISTOTELES, см.: Aristotle. // Memory in Historical Perspective. The Literature before Ebbinghaus, ed. D. J. Hermann and R. Chaffin. New York-Berlin-Heidelberg: Springer Verlag 1988.

[3] RITTER J. (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd.1, Basel-Stuttgart: Schwabe & Co.Verlag 1971.

только непосредственно, из источников, но и пропуская их через идейный фильтр христианских мыслителей, таких как Августин, поздний Шеллинг и Владимир Соловьев. И тем не менее русского поэта больше всего интересовали как раз те аспекты памяти, о которых подробно говорилось еще в диалогах Платона и *Эннеадах* Плотина[4].

Платоновское разделение действительности на высший мир сущего, то есть неизменяемого, вечного и абсолютного, и низший мир становящегося, то есть изменяемого, преходящего и относительного, разделение, которое и у Иванова сохранило свою актуальность, привело к возникновению в философии рационализма посылки о трансцендентности истины. Истина не подается человеку непосредственно, ибо согласно Платону материальная действительность предстает лишь бледной и несовершенной копией нематериального царства идей. Идеи, правда, служат образцом, по которому формируется земная жизнь, однако в материальных вещах они никогда не получают полной и окончательной реализации. Поэтому чувственное восприятие не может привести человека к познанию идей. Оно тем не менее может послужить душе толчком к тому, чтобы при взгляде на низшую реальность она могла припомнить настоящую истину о вещах и с помощью анамнезиса вновь достигнуть уровень абсолютного прозрения.

Память, таким образом, понимается в интерпретации Платона как своеобразное пра-знание, забытое в земной жизни. Чтобы припомнить это пра-знание, душа должна не останавливаться на плоскости видимого мира, а, оторвавшись от него, погрузиться в саму себя и возвратиться назад, к единственной подлинной реальности, из которой она и проистекла. Погружение души в собственное внутреннее пространство и ее возврат к первоистокам будет постоянно находиться в центре внимания большинства метафизических концепций памяти.

Эти идейные мотивы из творцов великих философских систем воспринял и развил далее в первую очередь Плотин. Анамнезис Платона в этом смысле он определил не только как состояние, в котором душа созерцает подлинное сущее (*Энн.* IV, 8, 4), но и как процесс воспоминания души о себе самой и о своей собственной сущности (*Энн.* I, 6, 2). Для Плотина это особый вид памяти, которой

---

[4] PLOTIN, Eneade I-VI. Перев. S. Blagojević, Beograd: Književne novine 1984.

не "принадлежит время" (*Энн.* IV, 3, 25), поэтому ее следует отличать от памяти как психической силы, пробуждающейся в душе при ее нисхождении в изменчивую временную материальную действительность.

Если говорить об Иванове, то здесь особенно плодотворной показала себя плотиновская разработка мотива возврата души к божественному первоначалу. Как известно, согласно Плотину мир рождается в результате эманации Божественного Одного и Первоединого, распространяясь и нисходя по ступеням от мирового ума к мировой душе и самому низшему уровню существования - материи. На этом низшем уровне, на котором действует *principium individuationis*, возникает все то, что является в мире единичным и обособленным, включая отдельного человека. Однако все человеческие души ведут свое происхождение от единой общей, то есть мировой души. Тем не менее каждая из них, как ее особое образование в материи, заключена в своем теле и отделена от целого, к которому она искони принадлежит. Обреченные на поддержание телесной жизни, души прибегают к помощи психических функций, каковыми являются чувственное восприятие, рассудочность, ощущение и память (память в данном контексте необходимо понимать не в платоновском, а в аристотелевском смысле слова, ср. *Энн.* IV, 6, 1-2). Поскольку воплощение души подобно падению - Плотин здесь опирается не только на Платона (*Фэдр*), но и на орфическо-пифагорейскую и гностическую традиции - кажется вполне естественным, что душа жаждет возвратиться к высшим уровням своего дотелесного существования. На этом обратном пути душа поднимается вначале на уровень мировой души, на котором она теряет свою партикулярность, а затем на уровень мирового ума - отвечающий более или менее миру идей у Платона - с тем, чтобы вновь достичь своей конечной цели - Одного и Первоединого и полностью растворить ся в нем.

Согласно Плотину, склонному к древнему "до-логическому образу мышления"[5], познание абсолютного, поскольку оно осуществляется по ту сторону мирового ума, является необходимо иррациональным, недоступным пониманию и не поддающимся описанию (*Энн.* V, 3, 12-13). Отдельный человек может познать божественное Первосущее только путем непосредственного слияния

---

[5] BRÉHIER É., The Philosophy of Plotinus. Chicago: The University of Chicago Press 1971.

и отождествления с ним. А это возможно только в состоянии экстаза, когда ум (nous) безмолвствует, а индивидуальность исчезает.

Таким образом, в контексте мистического монизма Плотина память, как метафизическая категория, не совпадает с той конечной точкой, к которой стремится душа на своем обратном движении к абсолютному. Тем не менее она остается своего рода пра-знанием, хранящимся в мировом уме и высших слоях мировой души; при этом каждая отдельная душа может припомнить это пра-знание лишь при погружении в до-индивидуальное состояние.

Дуализм Платона, с одной стороны, и монизм Плотина с другой, принадлежа к различным типам идеалистического мышления, оказали тем не менее в одинаковой мере сильное влияние на теоретическую мысль Вячеслава Иванова - причем не только на его концепцию памяти, но и на философию творчества в целом. Так, например, один из основополагающих лозунгов русского теоретика символизма - "a realibus ad realiora", несомненно восходит к Платону, к его резкому различению низшей чувственной и высшей интеллигибельной реальности, как двух онтологически различных уровней существования, находящихся в отношении сходства или соответствия. Одновременно с этим мировоззренческую основу понимания Ивановым художника как теурга[6], то есть как посредника между двумя этими уровнями, необходимо искать прежде всего в Плотине и его подчеркивании "Первоединого" как универсального и вездесущего начала, которое соотносится с миром явлений не на принципе абстрактного сходства, а реального соприкосновения. И, наконец, Иванов строит свою философию творчества и на некоторых идейных мотивах, которые одинаково часто встречаются и в платонических и в неоплатонических мифах. Таков, например, мотив вертикального движения души, ее восхождения и нисхождения, движения сквозь различные сферы духовного космоса, который Иванову послужил моделью творческого процесса[7].

Вернемся, однако же, к проблеме памяти. Это понятие Вячеслав Иванов употребляет главным образом в двух значениях: с одной

---

[6] См. СОЛОВЬЕВ В. С., Три речи в память Достоевского. // СОЛОВЬЕВ В. С., Избранное. Составление А. В. Гулыги, С. Л. Кравца. Москва: Советская Россия 1990.

[7] Ср. TERRAS V., Vyacheslav Ivanov's Esthetic Thought. Context and Antecedents. // Vyacheslav Ivanov. Poet, Critic and Philosopher, ed. R. L. JACKSON and L. NELSON, Jr. New Haven: Slavica Publishers 1986.

стороны, это для него принцип, обеспечивающий преемственность и сохранение культуры (культурная память), а с другой - исходная точка художественного творчества, причем такого, которое претендует не только на эстетическую, но и на познавательную функцию. Различие между этими двумя аспектами понимания памяти Иванов терминологически сформулировал еще в своей статье *Древний ужас,* написанной в 1909 году (по поводу картины Л. Бакста, носящей то же название). В ней синтагма "Вечная Память" употребляется в качестве синонима культурной памяти, в то время как "Память Предвечная" выступает обозначением анамнезиса у Платона, являющегося по Иванову "источником всякого личного творчества, гениального прозрения и пророчественного почина"[8].

Обратимся вначале к пониманию Ивановым культурной памяти, которая определяется в вышеуказанной статье следующим образом:

> Мнемозина - Вечная Память: вот другое имя той преемственности общения в духе и силе между живущими и отшедшими, которую мы, люди овеществленного и разсеянного века, чтим под именем духовной культуры, не зная сами религиозных корней этого почитания. Культура - культ отшедших, и Вечная Память - душа ее жизни, соборной по преимуществу и основанной на предании. (Иванов 1909, 393-394).

Как мы видим, Иванов указывает на религиозные корни и сверхличный, соборный характер культурной памяти, чтобы затем подчеркнуть и ее решающую роль в духовном развитии любого человеческого общества. Пример этому последнему Иванов находит в диалоге Платона *Тимей,* точнее говоря, в дискуссии, которую в *Тимее* ведут Солон и египетский жрец о природных катастрофах и судьбе Атлантиды. Поскольку люди в населенных эллинами землях после периодических потопов и пожаров возрождались "нищие музой и безграмотные", то есть лишенные культурной памяти, - египетскому жрецу они напоминали детей. "Все вы еще юны возрастом, о эллины, и поистине нет меж вами старца" - поучал он Солона, - "Так как не имеете предания и научения о древнем, то вечно молоды душою" (Иванов 1909, 397). Так, современники Солона не помнят более своих

---

[8] ИВАНОВ Вяч., По звездам. Статьи и афоризмы. СПб.: Оры 1909, 394. (Далее: Иванов 1909)

славных предков, одолевших титанических атлантов, не помнят и великий потоп, стеревший за один день Атлантиду с лица земли. Эти события запомнила для них египетская культура, которая, благодаря тому, что ее обошли подобные катастрофы, "стала сокровищницей древнейшего знания и ковчегом преемственной памяти человечества". (Иванов 1909, 397). "А вся мудрость", - заключает Иванов, - "есть только приобщение к забвенной полноте откровений." (Иванов 1909, 397).

О памяти, которая не обеспечивает человеку "приобщения к забвенной полноте откровений", то есть соприкосновения с божественной истиной, Иванов говорит как о "нашей короткой и малыми мерами мерящей исторической памяти." (Иванов 1909, 399). Вследствие ограниченности своего размаха и невозможности трансцендировать непосредственный исторический опыт человека, она не может стать источником истинной мудрости и знания. Это может лишь Вечная Память, которая согласно Иванову представляет собой возврат к первоистокам жизни, где присутствие Бога ощутимее и всеединство сильнее.

Теме культурной памяти в целом посвящена и знаменитая *Переписка из двух углов*, которую Иванов вел в 1920 году с Михаилом Осиповичем Гершензоном, проживая с ним вместе в комнате в одной из московских "здравниц для работников науки и литературы". (Ср. примечания О. Дешарт к СС.III, 807.[9]) Полемизируя с культурным нигилизмом Гершензона, то есть с его желанием "кинуться в Лету, чтобы бесследно смылась с души память о всех религиях и философских системах, обо всех знаниях, искусствах, поэзии" (СС.III, 385) Иванов вновь ссылается на диалог Платона *Тимей,* отстаивая ту же позицию, как и десятилетием раньше.

> "Подобно тому египтянину и его эллинскому ученику, и самому Платону", - восклицает Иванов - "я благочестиво воскуряю свой фимиам на алтаре Памяти, матери Муз, славлю ее, как «бессмертия залог, венец сознания», и уверен, что ни один шаг по лестнице духовного восхождения невозможен без шага вниз, по ступеням, ведущим в ее подземные сокровища: чем выше ветви, тем глубже корни." (СС.III, 392).

---

[9] ИВАНОВ Вяч., Собрание сочинений. Под редакцией Д. В. Иванова и О. Дешарт, с введением и примечаниями О. Дешарт. Т. I-IV, Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien 1971-1987.(Далее: СС.)

В критическом анализе своего времени и в попытке найти главную причину "грехопадения культуры" Иванов открывает "внутреннюю трагедию и вину трагическую во всем, отлучившемся от источников бытия и в себе обособившемся" (СС.III, 386). Все надежды на спасение современной интеллигенции от "греха индивидуации" и "оторванности от корней" он возлагает на "Перво-Память человечества", которая неминуемо преобразит уставшую и эклектическую культуру XX века в "культ Бога и Земли" (СС.III, 411).

Аргументация Иванова - если на мгновение отвлечься от того влияния, которое оказала на нее философия всеединства Владимира Соловьева - местами обретает ярко выраженные неоплатонические черты. Два ключевых тезиса Иванова, первый из которых подчеркивает, что мы все образуем одно целое, а второй - что культура, основывающаяся на памяти, неминуемо приведет нас к Богу, звучат как далекий отголосок предположения Плотина, согласно которому все мы проистекаем из Одного и Первоединого и по внутренней необходимости возвращаемся к нему. "В глубине глубин, нам недосягаемой, все мы - одна система вселенского кровообращения, питающая единое всечеловеческое сердце" (СС.III, 410), заявляет, к примеру, Иванов в своем последнем письме к Гершензону, заканчивая переписку почти утопическим видением культурного процесса как возврата к Абсолютному Существу и основе всеединства:

> Так и в культуре есть сокровенное движение, влекущее нас к первоистокам жизни. Будет эпоха великого, радостного, все постигающего возврата. Тогда забьют промеж старых плит студеные ключи, и кусты роз прозябнут из серых гробниц (СС.III, 411-412).

Здесь вновь следует подчеркнуть, что идеи платонического или же неоплатонического происхождения Иванов включает в собственную, прежде всего христианскую систему мировоззрения, подвергая их тем самым значительным смысловым преобразованиям. Таким образом его понятие памяти, возникая, как мы это видели, на основе античных философских традиций, приобретает совершенно новый, христианско-телеологический смысл. О целесообразности культурной памяти Иванов, возможно, наиболее ясно высказался в 1930 году в письме к Дью Босу, французскому литератору, опубликовавшему *Переписку из двух углов* в своем журнале *Vigile*,

попросив предварительно автора еще раз, уже по истечении десяти лет, прокомментировать свои прежние убеждения. Иванов, почти никогда не менявший своих основных позиций, ответил Дью Босу в том же антируссоистском духе, которым он был проникнут и в период полемики с Гершензоном:

> /.../случись тот спор в наше время, моя защита культурной традиции была бы, конечно, не менее энергичной, но гораздо строже обоснованной. То, что теперь называют, говоря о больших циклах всемирной истории - "общая культура" /.../ основывается, по-моему, на непрестанном действии врожденной памяти, посредством которой Нетварная Премудрость учит человечество обращать средства вселенской разлуки - пространство, время, инертную материю - в средства единения и гармонии, и тем осуществлять предвечный замысел Бога о совершенной твари. (СС.III, 431).

Таким образом, согласно Иванову, культурная память - это врожденная способность человека, это духовная сила, подаренная ему Богом, чтобы вооружить его на борьбу с временем и смертью, которая в противном случае была бы безнадежной.

Теперь коротко коснусь и второго значения, которое понятие памяти получает у Вячеслава Иванова - понимания памяти как исходного пункта художественного творчества. В этом значении она одновременно выступает и как эстетическая, и как гносеологическая категория, ибо Иванов без колебаний ставит знак равенства между искусством и познанием. Он их тем более уравнивает, когда согласно его дихотомической типологии искусства дело касается типа "келейного искусства", как переходной ступени в развитии от "интимного" искусства к "всенародному, соборному" искусству будущего (ср. *Копье Афины, Предчувствия и Предвестия),* или же когда речь заходит о "реалистическом символизме" как подвиде, то есть конкретном историческом проявлении келейного искусства в русской литературе начала XX века (ср. *Две стихии в современном символизме, Заветы символизма*). Во всяком случае поэзия для Иванова является не рациональным, а интуитивным познанием, выступая почти мистическим опытом, посредством которого в феноменальном раскрывается ноуменальное, в низшей, внешней реальности (realia) - высшая реальность (realiora). "Средства реализации этого познания" Иванов находит прежде всего в символах

(СС.II, 596). Для поэта реалистического символизма, таким образом, "всякая вещь, поскольку она реальность, сокровенная, есть уже символ, тем более глубокий, тем менее исследимый в своем последнем содержании, чем прямее и ближе причастие этой вещи реальности абсолютной." (СС.II, 552).

Не удивительно поэтому, что Иванов, не задерживаясь как художник лишь на поверхности чувственных вещей и не занимаясь мимолетными впечатлениями, которые эти вещи в своем материальном явлении оставляют на человеческую психику[10], обнаруживает истинно платоновскую подозрительность к чувственному восприятию как инструменту познания. Отличительной чертой символизма в этом смысле он считает "постоянный помысл о том, что лежит за гранью непосредственного восприятия, за естественным кругом созерцаемого феномена" (СС.II, 86-87). На основании сказанного не удивляет и то, что у русского теоретика символизма все еще встречается ключевая мысль платонической и неоплатонической гносеологии, согласно которой душа на пути к познанию должна от внешнего мира обратиться к собственной внутренности. Так, по мнению Иванова, настоящее искусство должно "последовать за мистикой «ab exterioribus ad interiora» - внутрь себя от всего внешнего" (СС.II, 87-88). При этом предполагается, что душа художника, как и у Плотина, выходя за пределы собственных границ, теряет свою партикулярность. По словам Иванова она "погружается в целое и всеобщее" (Иванов 1909, 5), чтобы вернуться "к темным корням бытия" (СС.II, 558). Иванов, во всяком случае, во всех фазах своих теоретических размышлений, пользуется понятиями поэзии, познания и памяти почти как синонимами.

Саму память как эстетическую категорию Иванов более подробно рассматривает еще в статье *Поэт и чернь,* написанной в 1904 году. Будучи мыслителем с глубокими и постоянными убеждениями, он и в более поздних работах остается при своих утверждениях, высказанных ранее:

> Что познание - воспоминание, как учит Платон, оправдывается на поэте, поскольку он, будучи органом народного самосознания, есть вместе с тем и тем самым - орган народного воспоминания. Чрез него народ вспоминает свою древнюю душу

---

[10] Ср. HAN A., Ассоциативный символизм И. Анненского. Studia Slavica Hungarica 41, 1996.

и возстановляет спящие в ней возможности. (Иванов 1909, 40).

Обратный путь припоминания ведет поэта вначале к символу, а через символ - и к искони существовавшему мифу, который есть - "образное раскрытие имманентной истины духовного самоутверждения народного и вселенского" (Иванов 1909, 41). Поскольку каждый "истинный поэтический образ предопределен психеей народа" (Иванов 1909, 40), то ни символы, ни мифы не могут являться произвольными творениями индивидуального поэтического воображения. Наоборот, они выступают как сверхличное "наследие родовое", до которого поэт добирается именно с помощью памяти. Являясь "органом мировой души" (СС.II, 596), поэт по внутренней необходимости в процессе припоминания осуществляет идею "возврата и приобщения к родимой стихии. Он изобретает новое - и обретает древнее." (Иванов 1909, 41). В другом месте Иванов разрабатывает идею возврата еще более радикальным образом. Поэтическая память, отождествляемая им в статье *Древний ужас* с платоновским анамнезисом ("Память Предвечная"), идет по его мнению дальше мифов. Трансцендируя границы личного опыта поэта, она возвращается назад - к "Началу и Слову, которое «в Начале было»" (СС.III, 93). Таким образом, Иванов демонстрирует глубокую убежденность в том, что и "Память Предвечная", и "Вечная Память" в конечном итоге - суть возврат к Богу, или же, выражаясь словами блаж. Августина[11] - "Бог в нашей памяти" (*Conf.* X, 24, 35).

И, наконец, следовало бы обратить внимание на еще один важный аспект значения понятия памяти, который, правда, Иванов-теоретик почти обходит стороной. Речь идет об автобиографической памяти, которую современная психология считает основой личного самотождества, если под самотождеством подразумевать "ощущение тождественности (selfsameness) и преемственности (continuity) своего Я во времени"[12]. Иванов, однако, крайне неодобрительно отзывается о современной эпохе, "когда наука не знает более, что такое я, как постоянная величина в потоке сознания" (Иванов 1909, 426). Для него, впрочем, как последователя неоплатонических идей Владимира Соловьева о "всечеловеческом единении", "человеческое

---

[11] AUGUSTIN A., Ispovijesti. Перев. S. Hosu, Zagreb: Kršćanska sadašnjost 1983.

[12] ERIKSON E. H., Identity and the Life-Cycle. // Psychological Issues. Vol. 1, n. 1, Monograph 1. New York: International Universities Press 1959, 23.

самоутверждение ложно, поскольку субъектом его является ограниченная личность." (Иванов 1909, 420-421). В этом смысле и припоминание собственного прошлого, ограниченного только личным пережитым опытом, не дает отдельному человеку гарантию для нахождения своего подлинного, а значит и постоянного и всегда тождественного Я.

Другими словами, автобиографическая память, как движение по временному измерению индивидуальной эмпирической жизни, без метафизической опоры в вечном и абсолютном, не может обеспечить единство личности. Невозможно здесь снова не вспомнить слова блаж. Августина, который, жалуясь в *Исповеди* на свою распыленность во времени, то есть на свою разорванность между прошлым, настоящим и будущим, писал:

> /.../ ты утешение мое, Господи, ты мой Отец вечный. Я рассеялся во временах, которым не ведаю порядка, мои мысли, самая глубочайшая внутренность моей души раздираемы бурными переменами, пока я не вольюсь в тебя, очищенный и растопленный пламенем твоей любви. *(Conf.* XI, 29, 39).

Много веков спустя подобный вздох вырвется и у Вячеслава Иванова, сопровождаемый той же верой, что единство личности достигается памятью о Боге, а не памятью о собственном прошлом. "Жизнь во времени - умирание", - пишет, к примеру Иванов в статье *Копье Афины.* - "Жизнь - цепь моих двойников, отрицающих, умерщвляющих один другого. Где - я?" (СС.I, 732).

Иванов помимо всего прочего отрицает наличие у автобиографической памяти какой бы то ни было значительной роли и в области эстетического творчества. Как мы уже видели, мифотворческая поэзия основывается по его мнению на свехиндивидуальной памяти, то есть она не имеет ничего общего с автобиографическим воспоминанием поэта о собственной жизни. Более того, поэт должен предаться своего рода полному самозабвению, чтобы слиться с мировой душой и начать творить, черпая из ее духовного богатства. Вот как описывает Иванов этот процесс в статье *Древний ужас:*

> Глубокая, золотая тишина объемлет *самозабвению* (курсив мой - Ž.В.) отдавшуюся душу, и в далеких далях встают перед ней образы, сохранившиеся в воспоминании Мировой Души. (СС.III, 100.)

Поскольку об эстетическом потенциале автобиографической памяти Иванов судя по всему имел невысокое мнение, тяжело устоять перед соблазном и не сравнить его теоретические позиции и поэтическую практику. Особенно интересно это осуществить на произведении, которое от начала до конца основывается на автобиографической памяти. Имеется в виду поэма *Младенчество,* которую, несмотря на стихотворную форму можно отнести к жанру "детства", в изобилии представленному в русской литературе XIX и XX веков. Если говорить о наиболее известных писателях, то следует упомянуть, что в этом жанре свои силы опробовали Аксаков, Толстой, Гарин-Михайловский, Герцен, Белый, Горький, Мандельштам, Пастернак и др. *Младенчество,* в котором Иванов вспоминает первые шесть лет своей жизни, мы во всяком случае можем отнести к наиболее ценным произведениям автобиографического жанра русской литературы XX столетия. Это произведение, исключительное по своим эстетическим достоинствам, заслуживает более подробного и исчерпывающего анализа, но я здесь укажу лишь на способ функционирования в нем автобиографической памяти, так как именно он мне представляется наиболее показательным для поэтики Иванова в целом.

Последовательность Иванова в оценке эффективности собственной автобиографической памяти проявляется прежде всего в том, что во многих местах поэмы он ставит под вопрос достоверность этой памяти, уменьшая ее ключевую роль в выстраивании семантической структуры произведения. Показателен в этом смысле эпизод с *Моисеем* Микельанджело, которого Иванов как будто запомнил во время своего первого посещения музея, но в действительности видел на страницах старинного альманаха *Картины Света*:

В Музей я взят - и брежу годы
Все небылицы про Музей:
Объяты мраком переходы,
И в них, как белый мавзолей,
Колосс сидящий - "Моисея"...
Воображенье в сень Музея
Рогатый лик перенесло,
С ним память плавкую слило.
В "Картинах Света" списан демон,
Кого не мертвой глыбой мнил

Ваятель, Ангел Михаил.
Бог весть, сковал мне душу чем он
И чем смутил; но в ясный мир
Вселился двойственный кумир.

(СС.I, 247)

Шаткость автобиографической памяти проявляется у автора *Младенчества* и более утонченно. Внутренняя перспектива авторского припоминания очерчивается в поэме не только его суженным детским миром, - она нередко раздвигается за счет чужих воспоминаний, которые автор в этом случае воспринимает как свои собственные. В большинстве случаев, хотя и не всегда, это воспоминания матери, как, например, в трогательном эпизоде с "красной птичкой", которую О. Дешарт весьма проницательно комментирует следующим образом:

> Вячеславу, как в то время всем детям, которых "отлучали от груди", указали - когда он голодный, тянулся к матери - на дерево с повешенным на него красным лоскутом и сказали, что вот там высоко сидит его алый Лель, дававший молоко: улетела птичка. Вячеслав всю жизнь помнил ту боль первой утраты. Или это ему только чудилось, и помнил он материнский о том рассказ? (СС.I, 855)

Наиболее же интересным в контексте нашей проблематики является тот факт, что в содержание автобиографической памяти Иванова входит не только так называемое "родовое наследие", то есть воспоминания наследуемые молодым поколением от старшего, но и воспоминания совершенно неизвестного происхождения. Например, в XX строфе поэмы Иванов довольно подробно воспроизводит впечатления, которые на него как на ребенка, произвела ночь на море, хотя море он впервые увидел лишь в поздние годы своей жизни:

Мечты ли сонные смесились
С воспоминаньем первых дней?
Отзвучья ль древние носились
Над колыбелию моей?
Почто я помню гладь морскую
В мерцаньи бледном - и тоскую
По ночи той и парусам

Всю жизнь мою - хоть (знаю сам!)
Та мгла в лицо мне не дышала,
Окна не открывал никто,
Шепча: "вот море... " и ничто
Сей грезы чуждой не внушало.
Лишь поздно очи обрели
Такую ночь и корабли.

(СС.I, 240)

Как мы видим, в приведенных строках резко проблематизируется вопрос субъекта припоминания: кто собственно говоря вспоминает ночь, проведенную на море, чьи это воспоминания, если они не принадлежат поэту, и о чьем прошлом они говорят, если это не прошлое поэта? И хотя поэма не дает прямого ответа на заданный вопрос, из каждой ее строки ясно проистекает, что автобиографическая память Иванова как поэта превосходит частность индивидуальной человеческой судьбы, принимая более универсальный, общечеловеческий характер.

Ориентация Иванова на сверхличное видна, однако, не только в открытости его автобиографической памяти чужому опыту, но и в специфической избирательности этой памяти. Посредством выбора и освещения лишь определенных аспектов детства память поэта оживляет на глубинном, или лучше сказать символическом уровне поэмы и сверхиндивидуальный, общий миф нашего культурного ареала - миф о детстве как невинном пребывании в Эдеме, или "золотом веке" в античном варианте. Согласно этому мифу лишь наше детство походит на блаженное состояние, предшествующее греху, когда весь окружающий нас мир мы все еще воспринимаем в его первозданной чистоте и красоте. Этот мир только в детстве кажется укрытым и дружественным человеку местом, каким он и был до грехопадения Адама, пока мы не выделились из целостности всего существующего[13].

Именно в такой перспективе описаны в *Младенчестве* и первые впечатления Иванова-ребенка, "сохраненные памятью в каком-то волшебном озарении" (СС.II, 9): домишко старенький супротив забора Зоологического Сада, носорог, которого можно было видеть сквозь щели этого забора, слон, которого какие-то важные люди в

[13] Ср. АВЕРИНЦЕВ С. С., Рай. // Мифы народов мира. Глав. ред. С. А. Токарев. Т. 2, Москва: Советская энциклопедия 1982.

парчевых халатах водили по зеленой траве, волчья свора, что выла в ближайшем соседстве, олени у канавы с черной водой, березы, акации, взрытые луга за соседними садами, окрестные пустыри и т. д. На буквальном уровне поэмы - все это реалии, выделенные автобиографической памятью из необъятного множества жизненных фактов. На ее глубинном семантическом уровне, строящемся на сверхиндивидуальной поэтической памяти, эти реалии становятся символами блаженного состояния, в котором люди, вещи, растения и животные предстают связанными в глубоком, гармоничном и ничем не нарушаемом единстве. Поэтому и тоска Иванова по собственному детству выступает одновременно и тоской по детству человеческого рода, по Потерянному Раю. Это тоска по возврату к истокам. О значении мотивов "истока" и "возврата" в контексте совокупного опуса Иванова речь идет и в чрезвычайно интересной статье С. С. Аверинцева *Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова*, в которой они истолкованы следующим образом:

> В полноте "истока" все дано изначально, все вытекает оттуда, распространяясь и разливаясь, но не изменяя своего состава. В плане личном "исток" есть "младенчество", детство как образ вечного и неизменного Рая:
>
> Эдем недвижимый, где вновь
> Обрящем древнюю любовь...
>
> В плане поэтической биографии "исток" - это первый сборник, *Кормчие звезды*, где в свернутом, предварительном виде "все уже есть". /.../ Наконец, в плане метафизическом "исток" это realiora: платоновская "идея", аристотелевская "энтелехия", постепенной реализацией которой ощущает себя поэзия Вячеслава Иванова. Но это значит, что "исток" есть одновременно "цель". Движение идет от "истока", но также, что еще важнее, еще сокровеннее, к "истоку", и это "возврат".[14]

Что касается самого *Младенчества,* Иванов, таким образом, не опирается в нем исключительно на автобиографическую память. Посредством припоминания собственного детства он по сути дела расчищает путь сверхиндивидуальной поэтической памяти, которая,

---

[14] АВЕРИНЦЕВ С. С., Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова. // Контекст 1989. Москва: Наука 1989, 46-47.

говоря о личном, говорит об универсальном, об универсальной человеческой тоске по возврату к истокам. *Младенчество* может также послужить доказательством того, что касательно памяти Иванов-теоретик и Иванов-поэт выступают как одна и та же, причем последовательная личность, осуществляющая в своих стихах предписанное ею своей собственной теорией:

> чтобы личное стало опять совершенно личным и однако переживалось бы как всеобщее, чтобы человек знал во всяком своем проявлении, как Мария, заодно и свое дитя, и Бога. (СС.III, 406)

MARIA CANDIDA GHIDINI

ЗВУК И СМЫСЛ. НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ПО ТЕМЕ ГЛОССОЛАЛИИ У ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

...буду петь духом, буду петь и умом.

I Посл. к Коринфянам 14, 15.

И если труба будет издавать неопределенный звук, кто станет готовиться к сражению?

I Посл. к Коринфянам 14, 8.

Явление глоссолалии интерпретировалось по-разному с самого начала его возникновения, поскольку оно ставило сложные экзегетические вопросы. В зависимости от смысла, приписываемого термину "глосса", оно получало часто противоположные истолкования. Если за "язык" понимается орган речи вообще, то глоссолалия в таком случае рассматривается как испускание неясных, нечленораздельных звуков, необязательно наделенных смыслом. Это - некий первоначальный язык, сильно метафорический и архаический, язык языческих оракулов, тайный и экстатический говор пифий и, в дальнейшем, сектантов. Если же за язык понимается конкретный язык конкретного народа, то глоссолалия интерпретируется как "ксенолалия", то есть "говорение" на существующих языках, отличных от родного, но совершенно уразумеваемых.

Хотелось бы обратить внимание на то, что в современную эпоху решительно преобладает первое истолкование (несомненно, более расплывчатое и емкое), которое возобновляется в культурном плане особенно в начале нашего века[1].

Эгзегеты *Священного Писания*, однако, в большинстве своем

---

[1] Последняя книга Якобсона, написанная вместе с Линдой Вог, JAKOBSON R., WAUGH L., The Sound Shape of Language. Bloomington, London 1979, отводит глоссолалии целую главу (211-215), в которой известный лингвист рассказывает, как он в 1914 году посетил сектантов, чтобы ознакомиться с их своеобразным языком. Он, между прочим, связывает интерес Соссюра к сомнамбулической глоссолалии (случай молодой Катрин-Элизы Мюллер) с работой Женевского исследователя о скрытых в поэзии анаграммах, которую можно поставить рядом с теорией звукообраза у Иванова. См. LEPSCHY G., Saussure e gli spiriti. // GODEL R., Studi saussuriani. Bologna 1974.

соглашаются со второй интерпретацей, следуя за Святым Павлом и Отцами Церкви.[2]

Иванов колеблется между двумя интерпретациями: он говорит о невразумительной "заумной беседе с ангелами"[3] в церкви первых веков, имея в виду возникновение поэзии от заклинания и заговора[4]: все языковые явления, которые не возможно и не должно понять до конца. В то же время, однако, у него очень явно проступает на первый план указание на религиозное происхождение поэзии, вследствие чего - понимание глоссолалии как явления религиозного порядка, а не как метафоры или образа заумного языка. Из этого вытекает решительное отрицание Ивановым даже возможности языка, лишенного смысла или самовитого, где отпадает всякое различие между означающим и означаемым.

Оставив в стороне все ветхозаветное наследие, можно выделить три существенных момента *Нового Завета* для исследования феномена глоссолалии: заключение *Евангелия от Марка* (*Мк.* 16, 17) "будут говорить новыми языками", описание Пятидесятницы во второй главе *Деяний Апостолов* (*Деяния* 2, 1-13) "и начали говорить на иных языках" и, наконец, речь Апостола Павла о дарах Духа, адресованную Коринфянам. Если явление экстатического говорения широко распространено в истории религий, то в первохристианстве оно проявляется всегда в рамках определенного обстоятельства, - сошествия Святого Духа - и, следовательно, представляется свидетельством чуда и миссионерством. Новозаветное изложение темы глоссолалии особенно обогащается выступлением Апостола

---

[2] Надо отметить, однако, что и гипотеза глоссолалии как тайного, нечленораздельного и неистолковываемого языка основывается на библейских данных: например, о языке ангелов, на который намекает Святой Павел (*I Кор.* 13, 1) или о невыразимых стонах Духа (*Рим.* 8, 26).

[3] ИВАНОВ В. И., Мысли о поэзии. // Собрание сочинений. Bruxelles 1971-1987. Т. IV, 651. (Далее ссылки на Иванова даются по этому изданию, указанному как СС. и номера тома и страницы.)

[4] И для Потебни поэзия развивается от заклинания. В самом деле, Иванов во многом оказывается в долгу у Потебни. Разница в точках зрения, однако, - глубже, чем кажется на первый взгляд. Потебня исследовал заклинательную и действенную силу слова, понимая магическо-религиозное происхождение стиха как некую стадию эволюции человечества, а отнюдь не как изначальный момент полноты смысла, по которому надо тосковать, как думал Иванов. См., например, когда он говорит о тоске Малларме или Валери по заклинательной власти поэзии (СС.IV, 652).

Павла в общине Коринфа, где случаи глоссолалии часто происходили и высоко ценились. Из этих текстов можно вывести, что непосредственной целью глоссолалического дара является не обращение к другим людям, а, скорее, обрашение к Богу, это - способ общения с Богом.

Как известно, греческий и арамейский языки были общепонятными для всех, поэтому, строго говоря не было никакой необходимости говорить на разных языках для проповеди Евангелия (и в самом деле, в *Деянии* рассказано как апостол Петр для объяснения явления Пятидесятницы, говорит по-арамейски, не нуждаясь в переводе). Таким образом, глоссолалическое говорение представляет собой некого рода внешнее выявление чудесного божественного действия на душу человека. И как раз по этому поводу выступает Павел в своем *Послании к Коринфянам.* Он противопоставляет глоссолалии пророчество как понятную речь, обращенную к людям, противопоставляет глоссолалию и истолкование, дух и ум (*πνευμα* и *νους*). Он доходит до утверждения превосходства пророчества, ума перед духом, который действует в глоссолалии: он говорит что "в церкви хочу лучше пять слов сказать умом моим, чтобы и других наставить, нежели тьму слов на *незнакомом* языке" (*I Кор.* 14, 19). Дар языков может быть и бесполезным, може[22]т вызвать самые разные реакции (в *Деяниях* его принимают за пьянство, в *Послании к Коринфянам* - за сумасшествие), и поэтому он часто является непригодным для духовного назидания. Пророчество, таким образом, - дар, стоящий выше глоссолалии; в любом случае слово нуждается в интерпретации: для того, чтобы быть действенным, слово должно иметь уразумеваемый смысл: "А потому, говорящий на *незнакомом* языке, молись о даре истолкования. Ибо, когда я молюсь на *незнакомом* языке, то хотя дух мой и молится, но ум мой остается без плода" (*I Кор.* 14, 13-14). Итак, ясно, что, когда апостол Павел говорит о глоссолалии, он говорит об определенных языках с определенным смыслом, который можно интерпретировать и который нуждается в интерпретации, а не о нечленораздельных звуках или экстатических восклицаниях (в противном случае, был бы неуместен призыв к необходимости истолкования).

В истории понятия глоссолалии, или, точнее, в его современном прочтении, выдвигается на первый план именно то, что для апостола было его слабым местом: бездеятельность интеллекта, его

отступление. И в самом деле, в наше время под глоссолалией в большинстве случаев понимается особый вид расстройства речи; она стала предметом скорее медицинских исследований (можно здесь вспомнить и известную, отнюдь не упрощенческую, книгу Коновалова, о которой речь будет ниже). В недавней статье, например, говорится об отношении глоссолалии к истолкованию в смысле, прямо противоположном смыслу выступления Павла среди Коринфян: глоссолалия рассматривается как речь ни о чем и "глоссолалическую речь нельзя и не нужно интерпретировать", потому что она не предполагает, что есть значение[5]. Мы увидим, что Иванов эксплицитно опровергает гипотезу о глоссолалии как о нечленораздельном языке и о его ограничении в сфере эмоциональности, далеко от "настоящего" слова со смыслом: "эта членораздельная, но бессловесная звукоречь являет собою потуги родить в сфере языка слово, как символ «заумного языка» - первого, вполне смутного представления, ищущего выкристаллизоваться из эмоциональной стихии"[6].

С этой точки зрения, глоссолалический язык становится не чем иным, как некого рода "звуковым жестом" (Белый, Якубинский, Крученых[7]), чисто экспрессивным, а не смысловым, средством[8]:

---

[5] CERTEAU M. de, Vocal Utopies 56, 1996, 34.

[6] СС.IV, 344 (*К проблеме звукообраза у Пушкина*).

[7] КРУЧЕНЫХ А., Декларация слова как такового. В сборнике: Грамоты и декларации русских футуристов. СПб. 1914, 174. ЯКУБИНСКИЙ Л. П., О звуковых жестах стихотворного языка. // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка 1, 1919, 37-49. Здесь Якубинский подчеркивает эмоциональное отношение к непонятным словам, особенно в тех случаях, когда звуки воздействуют независимо от смысла слова (с. 41-42). Ср.и Шкловский: "Но слова нужны людям не только для того, чтобы ими выразить мысль /.../ людям нужны слова и вне смысла." ШКЛОВСКИЙ В., О поэзии и заумном языке. // ШКЛОВСКИЙ В., Гамбургский счет. Москва 1990, 49. С точки зрения строгого языкознания подобный риск психологизма и субъективизма в постановке вопроса об отношений звука и смысла опровергается А. Пешковским в его предисловии к книге АРТЮШКОВ А., Звук и стих. Современные исследования фонетики русского стиха. Пг. 1923, 23. Жирмунский, рецензируя *Поэтику,* отказывается от самой возможности действия языка независимо от смысла, поскольку даже так называемые заумные значения действуют на нас, как раз благодаря своему сходству, хотя бы звуковому или эмоциональному, с настоящими, понятными словами. ЖИРМУНСКИЙ В., Вокруг Поэтики Опояза. // ЖИРМУНСКИЙ В., Вопросы теории литературы. Л. 1928, 342.

[8] Г. Винокур говорит о зауми в терминах известного противоположения Г.

отсюда весь психологизм, более или менее скрытый, характеризующий все эти истолкования. У Белого это явно проявляется уже из его перевода (впрочем, неточного) термина "глоссолалия" в его *Глоссалолии. Поэме о звуке,* где она переводится русским словом "звукословие"[9], в котором полностью теряется ссылка на "говорение языками".

Тема глоссолалии особо проявляется в России в двадцатые годы в связи с поэтическими экспериментами футуристов и с исследованиями о поэтике формализма, и очень выразительно смешивается с заумью. Как отмечает Ж.-Ф. Жаккар в своей книге об авангарде, можно выделить два периода в дискуссиях по поводу зауми: первый восходит к началу 1920-х годов и ориентируется на лингвистические аспекты зауми, в то время как второй развертывается примерно в 1925 г. и более направлен на философию языка[10]. Тема глоссолалии как раз относится к этому последнему периоду и отвечает утопическим требованиям "звездного" языка Хлебникова, "личного" языка Крученых и "языка языков" Белого. Шкловский определенно связывает глоссолалию сектантов с заумью, пройдя в своем excursus через чары звуков символистской поэзии. И в самом деле, в том же 1922 году, выходят в свет две книги двух "классических" авторов символизма, две книги, которые можно отнести к глоссолалическим экспериментам: *Поэзия, как волшебство* Бальмонта (это - второе издание книги, опубликованной в 1916 году) и *Глоссалолия. Поэма о звуке* Белого. Посредничество символизма очевидно и из того факта, что Шкловский заимствует свои цитаты прямо из книги *Символизм* Белого, повторяя и неточности и ошибки самого Белого[11].

Шпета выражения - экспрессии, отрицая, таким образом, для нее статус языка (который не может существовать в рамках одной экспрессии, т. к. язык - прежде всего, выражение смысла, как ссылка на предметную реальность). ВИНОКУР Г., Речевая практика футуристов. // ВИНОКУР Г., Культура языка. Очерки лингвистической технологии. М. 1925, 197.

[9] БЕЛЫЙ А.., Глоссалолия. Berlin 1922, 68.

[10] ЖАККАР Ж. Ф., Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб. 1995, 264.

[11] Там же. Для того, чтобы подтвердить мнение о неосознанном действии прекрасного, Шкловский, как Белый (Символизм. М. 1910, 151), ошибочно ссылается на Гете, хотя пассаж, который он приводит, в действительности - из Гельмгольца (Учение о звуковых ощущениях как физическая основа теории музыки. СПб. 1875). Источник цитаты указан в комментариях к *Гамбургскому*

Как известно, Шкловский ссылается именно на Иванова и на его статью *О звуковой стороне поэмы Пушкина "Цыганы"*[12] для мотивации своего изложения вопроса о звукоречии. Но, в сравнении с Ивановым, Шкловский более решительно делает акцент на эмоционально-психологическое значение фонического элемента языка. Строго говоря, Иванов уже в 1908 году парадоксально кажется большим "формалистом", чем сам Шкловский 1916 года, т. к. у него "первое чисто звуковое заражение певца", "вся эта живопись звуков"[13] отнюдь не является отсылкой к неопределенным глубинам психологии поэта, а настоящим композиционным принципом, тем формальным зародышем, из которого возникает поэтическое произведение[14]. Позднее, когда Иванов говорит о работах Лингвистического Кружка, он точно указывает на скрытый психологизм воззрений Шкловского: переполнение звуками, звуковое пленение и одержание, приводящее поэта к темной глоссолалии, является скорее личным его состоянием, чем сущностью самой поэзии.

Таким образом, в среде формалистов глоссолалия была ходячим понятием, к которому часто обращались, особенно в связи с заумным языком. Шкловский, Якубинский и Якобсон часто цитируют одно из важнейших исследований этой темы в России, книгу Д. Коновалова, *Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве*[15].

счету, Москва 1990, 489.

[12] ШКЛОВСКИЙ В., О поэзии и заумиоя языке, и в его же: Гамбургский счет, Москва 1990, 46. Надо сказать, что в формализме риск психологизма каким-то образом был преодолен понятием тесноты как функции текста, который своей принудительной структурой должен предохранять произведение искусства от субъективизма и произвола. По этому поводу очень ясно выражается Тынянов в своей статье еще в 1922 году *Ода как ораторский жанр* (ТЫНЯНОВ Ю., Поэтика. История литературы. Кино. Москва 1977, 227-228). Даже если Иванов не раз подчеркивает принудительное единство поэтического текста, он ищет гарантию от произвольного психологизма в религиозном происхождении искусства. СС.III, 656 (*Мысли о поэзии*).

[13] ИВАНОВ В., О *Цыганах* Пушкина. СС.IV, 301-302.

[14] Там же. У Иванова первоначальное лирическое настроение, сказывающееся в музыкальной стихии поэмы, скорее тесно связано с тематическим ядром произведения: мотив беспечной вольности и ее трагического столкновения с хоровым, соборным началом.

[15] КОНОВАЛОВ Д. Г., Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве. Сергиев Посад 1908. Для цитат Шкловского см.: О поэзии и заумном языке. // Поэтика III, 22; в том же выпуске *Поэтики* находится и статья,

Однако, все они используют примеры из подробной работы Коновалова как сырой материал для их теории[16]. Шкловский и Якобсон, например, бесцеремонно отождествляют глоссолалический язык с бессмыслицей детских песенок или с экспериментами Хлебникова, и это - вполне логично и последовательно, поскольку они экстраполируют понятие глоссолалии из его родного религиозного контекста. В этом смысле беспристрастному и "техническому" исследованию Якобсона глоссолалический язык представляется "квази-словом"[17]. Мы находимся перед очень характерным для современности modus operandi, то есть, склонностью воспринимать религиозные явления, секуляризируя их, лишая их любого специфического религиозного содержания, придавая им значение как методам или истолковательным решеткам, прилагаемым к "чему-то другому", а, зачастую, и ко всему, чему угодно. Это - то, что можно определить, следуя за известной оппозицией Кассирера субстанции-функции[18], как некое разложение субстанции на функции. Как в случае имеславия, и это прочтение, это вознобновление понятия глоссолалии функционирует как экстраполяция, часто произвольная, внушений, которые активизируются теологией и которые кажутся особенно действенными и эффективными (как рабочие гипотезы) именно благодаря некой особой близости самой теологии с несказуемым, с тем, что выходит за пределы разума. Теология, таким образом, оказывается любимым источником риторических фигур, тропов, для обозначения иррационального. Тем не менее, в этом случае, как уже говорилось, именно теология ориентирует нас на такое прочтение феномена глоссолалии, которое не исключает его

где Лев Якубинский цитирует эту книгу Коновалова: *Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическыом языках*, 50-57, особенно 57). JAKOBSON R., Selected Writings. The Hague 1966. T. IV, 641 ff.. И Крученых в своем *Взорвале* (СПб. 1913) приводит некоторые примеры глоссолалии из работы Коновалова. Книга Коновалова, между прочим, была известна и Иванову: в своих дневниках Сергей Каблуков записывает, что он дал ее Иванову и долго ждал ее возвращения.

[16] Не только примеры Коновалова должны поразить Шкловского, но и точное описание их особенности: "Целые ряды глосс образуются и подбираются на основании созвучия, в силу механической ассоциации по звуковому сходству". КОНОВАЛОВ Д. Г., Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве, 249.

[17] JAKOBSON R., L. WAUGH , The Sound Shape of Language, 213.

[18] CASSIRER E., Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Berlin 1910.

истолковательно рациональной стороны (некое его уразумение). Как выразился Павел Флоренский, впрочем, по своей лингвистической теории очень близкий Иванову, "и заумный язык нуждается в Логосе"[19].

Книга Коновалова - обстоятельная описательная работа, рассматривающая обширный материал и анализирующая вопрос экстаза в его психофизических характеристиках; в ней приводятся многочисленные примеры экстатической и глоссолалической поэзии, особенности которой пытается определить автор (повторения, автоматизм, созвучия...). Это - целый обзор проявления глоссолалии в истории христианского и даже нехристианского энтузиазма до современности. Здесь Коновалов подчеркивает непонятность глоссолалической речи, но и замечает, что это невразумительность ощущается сектантами временной и случайной: они упорно верят в полноту смысла своих изречений: "Впрочем, наши сектанты и другие экстатики не считают эту непонятность глоссолалических речей безусловной. Они верят, что некоторые лица из их среды обладают особым даром «истолкования языков» собственных и чужих"[20]. Все это вполне в духе послания Павла к Коринфянам, но именно это подчеркивание потенциального нужного дополнения смысла в глоссолалии упускается из виду в истолковании Шкловского и вообще формалистов.

В своей статье о Пушкине 1925 года, *К проблеме звукообраза у Пушкина,* написанной, к тому же, под воздействием современных работ формалистов, Иванов явственно рассматривает вопрос глоссолалии, исходя из точного описания поэтического акта и его возникновения[21]. Таким образом, он очерчивает особого рода типологию поэтического творчества, которая развивается на трех

---

[19] ФЛОРЕНСКИЙ П. А., Антиномия языка. У водоразделов мысли. Черты конкретной метафизики. // ФЛОРЕНСКИЙ П. А., Сочинения. Т. 2, М. 1990, 185.

[20] КОНОВАЛОВ Д. Г., Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве, 253.

[21] Подобное подчеркивание возникновения поэтического акта в творческой личности, которая определяет и дает форму поэтического акта, подобное внимание к поэтическому акту, рассматриваемому скорее в своем процессе, нежели как законченное произведение – типично для авторов символизма и, пожалуй, это - то, что больше всего их противопоставляет формальной школе. Потенпиальная полемичность этого взгляда по отношению к формалистам вполне осознана Ивановым. См. ИВАНОВ В. И., К проблеме звукообраза у Пушкина. СС.IV, 343.

этапах и которая демонстрирует глубокое укоренение поэзии в словесном составе. Именно этот словесный состав, глубокое ядро языка, понимается Ивановым как неразрывный узел звука и смысла, даже когда это проявляется не сразу, как в случае глоссолалии. И тут же мы находим полемический намек на заумный язык, на произвольную игру "звуковых соответствий и повторов", которая представляет собой только прием[22], только сознательное построение, когда как корни "звукового пленения и одержания" поэта лежат глубже, в первоначальном созвучии "воли богов и людей" через словесную формулу. Даже если Иванов здесь, по всей видимости, соблюдает правила игры и толкует явление глоссолалии как темное звуковое одержание, ограничиваясь областью чистой поэтики[23], с самого начала он подчеркивает два существенных момента, отличающих глоссолалию от зауми: ее изначально религиозную сущность и то, что она - дар, а не конструкция.

Так, первоначальный пункт, первый толчок творческого акта в ивановском истолковании состоит в неком "музыкально-ритмическом волнении", за которым следует "звуковое пленение и одержание /.../

---

[22] Иванов, несомненно, признает полезность и оправданность всех исследований об "инструментовке стиха", но он решительно выступает в пользу ограничения их тотализируюших требований. Он относится к техническим выборам, являющимся самым поверхностным аспектом более глубокого феномена. Акцент сдвигается от эмпирического факта произведения искусства, как оно нам представляется, на первоначалный импульс, откуда все начинается. Не надо искать принципиальности звуковой материи в *эвфонической* организации стиха; она, скорее, в том, что является следом *симфонии,* вселенского *созвучия,* воспроизведенного в словесной формуле стиха, происхождение которого лежит за искусством (это как раз означает ивановскую отсылку к заклинанию и зароку, как корню поэзии). (СС.IV, 343). Возможно, что противоположение эвфонии-симфонии предсталяет собой прямой ответ и отклик на *Новейшую русскую поэию* Якобсона (JAKOBSON R., Selected Writings. T.V, 354).

[23] В принципе, Иванов, особенно в постсимволистском периоде, осторожно избегает всякого смешения двух в корне различних областей: религии и поэзии. По этому поводу очень показательно его решительное утверждение о том, что *Пророк* Пушкина отнюдь не является идеальным образом поэта, а, бессомненно, относится к религиозному перерождению личности-носительницы божественной воли; и в самом деле, "Если б он раньше был художником, то, конечно, перестал бы им быть" (СС.IV, 335), поскольку проповедь органично чужда по своей природе искусству.

влекущие звукослагателя к темной глоссолалии"[24]. Таким образом, эти два первых момента, похоже, представляют собой некую дословную стадию, "мусикийское смятение", непреодоленное пока еще в направлении членораздельной организации поэтического материала. Третий, неизбежный, этап будет как раз таким преодолением: "сновидческое переживание динамического ритмообраза и более устойчивого звукообраза, тяготеющее к устроению и *осмыслению* созерцаемого"[25].

С 1913 года, в статье *О границах искусства,* Иванов утверждал, что поэзия прежде всего - словесное искусство и как таковое должна предохранить thesaurus слова, она не может сводиться к чисто нечленораздельному звуку, она должна быть существенно осмысленной и значимой: "Так, поэзия есть искусство словесное и потому должна хранить святыню слова, - не подменять речи нечленораздельным звукоподражанием, не искажать ее естественного, органически закономерного устроения"[26]. В 1925 году эта концепция развивается, проясняется и становится суждением о самом символистском опыте: Иванов, правда, говорит о раннем символизме, близком к романтизму, однако, можно было бы задать вопрос, не является ли это неким пересмотром собственных взглядов, собственного, давнего предпочтения музыки словесному языку, по-ницшеански пережитому как местом поверхностных видимостей.

> Если поэт не достигает или намеренно избегает полной завершенности творческого акта, его произведение сохраняет отпечаток одного из тех этапов пути, где элементы первичного звукосложения не до конца просвечены образом и смыслом, где непосредственное взаимопритяжение омонимов оказывается сильнее организующей деятельности художественного воображения и соображения. Романтики и ранние символисты любили эту стадию текучих и зыблемых образов, неопределенно мерцающих в прибое звуков, потому что она удерживала нечто от первоначального безотчетного порыва, в котором они видели признак истинного "вдохновения"[27].

---

[24] СС.IV, 343-344 (*К проблеме звукообраза у Пушкина*).
[25] Там же, 344. Курсив наш.
[26] СС.II., 640 (*О границах искусства*).
[27] СС.IV, 344 (*К проблеме звукообраза у Пушкина*).

Здесь чувствуется, кроме того, полемический намек на заумную поэзию, на концепцию, таким образом, поэзии, которая программно решает оставлять в стороне формирующую действительность творческого субъекта, чтобы сделать акцент на структурное единство произведения, на его "тесноту". Эта творческая деятельность субъекта явно рассматривается Ивановым как щедрое наделение произведения смыслом и внутренним, по-своему логичным, строем.

Это не значит, однако, что, и на лингвистическом и на поэтическом уровне, Иванов отдает предпочтение рациональному элементу: смысл, освещающий изначальное мусикийское смятение, как мы видели, связан с воображением и художественным соображением: заключается он *in nuce* в звуке, который, преображась в звукообразе ("как морфологическом принципе целостного творения"[28]), является уже носителем самого смысла. Здесь речь идет не о сыром звуке, а о звуке, взятом в его "символической природе"[29].

Итак, Иванов принципиально не отказывается от возможности существования чистой глоссолалии, которая, напротив, для него представляет собой указание на возникновение стиха от "заклинания и зарока"[30] и залог специцифики поэтической языка перед обиходным и практическим языком[31]. Однако, Иванов решительно отрицает, что глоссолалия у современного ему авангарда является подлинной: "... чистой глоссолалии, или подлинной (а не искусственно построенной и, следовательно, мнимой, как у футуристов соответствующего толка) «заумной речи», редкие примеры которой мы имеем в записях экстатического обрядового гимнотворчества..."[32].

---

[28] СС.IV, 345.

[29] Там же.

[30] СС.IV, 343.

[31] ИВАНОВ В. И., Мысли о поэзии, 652: "И в наши дни, - в век мятежа против всех ценностей, опирающихся на предание, - исконная магическая природа стиха спасает его от многообразных искушений переплавить его наследственный чекан в ходячую монету, растворить его природный кристалл в зыбучей стихии обиходного говора".

[32] СС.IV, 344. То же самое суждение об авангарде приводится Белым в *Жезле Аарона,* где он утверждает, что "Темнота звуковых голосов *до времен* созревания нового, *третьяго* смысла из них, все же дар" Духа или еще: "*глоссолалия* же футуристических звуков - срывание плода древа слов, древа смыслов для корыстного, плотоядного поядения материи звука". БЕЛЫЙ А., Жезл Аарона. О слове в поэзии. Скифы 1, 1917, 209 и 212. Правда, сам Белый подвергался этой критике за свою *Глоссалолию.*

Настоящая глоссолалия не может быть разъятой от смысла, и в этом Иванов оказывается более последовательным, чем его современники, особенно по отношению к первоначальному новозаветному значению этого слова, по которому факт, что вдохновленные Духом говорили неизвестными языками, не значил, что они произносили бессмысленные и непонятные речи: напротив, их понимали все, самые разные племена (*Деяния* 2, 9-11). В конце концов, она, вместо того, чтобы быть отказом от смысла или его преодолением, была как бы его чудесным усилением. Понятие глоссолалии у Иванова, таким образом, связано с понятием молчания, того переполненного молчания, которое возникает от переизбытка смысла, требующего воплощения даже в звуке: в поэзии; слабым следом такого переизбытка становятся звукообразы.

Впрочем, и у Белого, а именно в пассаже *Жезла Аарона,* сочувственно цитированном Ивановым, упоминается разрыв между глоссолалией и пророчеством, риск потери дара истолкования, о котором говорил апостол Павел, и, следовательно, неестественное разъятие глоссолалической речи от смысла; все это относится Белым к периоду глубокого кризиса, пережитому словом (уже мертвым и засыпанным под корой абстракции) в современной эпохе: "Или мы онемеем навек, или снова словесность нам станет воистину герметическим культом, а дар объяснения - (hermeneuein) - соединит нам по-новому глоссологию (первозданную стихию языка) с дарами духовного назидания и конкретной разумности"[33]. Белый цитирует *Послание Павла к Коринфянам* и говорит об "огромной кротости" апостола, рассматривая произвольное, преждевременное использование глоссолалии как гордой попытки, обреченной на неудачу: "...слишком раннее истечение звука Слов из теплиц молчания только - «выкидыш», «недоносок»: такой «выкидыш» - футуризм..."[34].

В тех же полемических терминах ставит вопрос об авангарде и Сергей Булгаков в своей поздней работе об имени (поздней, но

---

[33] БЕЛЫЙ А., Жезл Аарона, 172. Цитирован Ивановым в: О новейших теоретических исканиях в области художественного слова. СС.IV, 634. Здесь, между прочим, Белый, со свойственным ему развязным синкретизмом, связывает герметическую традицию (и ничем не доказанное, но заманчивое происхождение слова "герменевтика" от Гермеса) с даром истолкования, о котором говорит Св. Павел по поводу глоссолалии.

[34] БЕЛЫЙ А., Жезл Аарона, 290.

являющей как бы осадком всех дискуссий вокруг языка в России второго десятилетия нашего века); по своей точке зрения, между прочим, он очень близок к Иванову, который многократно цитируется в книге. Говоря о футуристах, Булгаков утверждает: "пробуют забежать за слово и посмотреть его заднюю сторону, увидеть его до рождения. Хотят сбросить бремя слова, как *воплощенного смысла*, идеи, чтобы погасив светоч смысла, ринуться в непроглядную ночь звука... Но в этом и коренятся главные недоразумения и фиаско, ибо все-таки хотят говорить, не хотя слова, его низвергая в дословный хаос звуков"[35].

Итак, в двадцатые годы тема глоссолалии встречается, помимо футуристов и заумников, у Белого и у Мандельштама. В своей книге *Глоссалолия. Поэма о звуке*[36], Белый, упредя все обвинения в субъективизме и произволе, утверждает, что его размышления выходят за рамки науки и живут в пространстве поэзии и интуиции"[37]. В этом трудно определяемом произведении Белый собирает в охапку фонологичексие теории исторической лингвистики и мистические, окрашенные каббалой полеты, доктора Штейнера. Однако, оставив в стороне все эти псевдонаучные размышления в направлении ненового

---

[35] БУЛГАКОВ С. Н., Философия имени. Paris 1953, 42-43. Курсив наш.

[36] БЕЛЫЙ А., Глоссалолия. В особенности, о книге Белого см.: BEYER T. R.jr., Andrej Belyj's Glossalolija: A Berlin Glossolalia. Europa Orientalis XIV, 1995, 2, 7-25.

[37] БЕЛЫЙ А., Глоссалолия, 9-10. Эта аргументация Белого вызывала особо горячую полемику: БРЮСОВ В. Я., Андрей Белый. Глоссолалия. // БРЮСОВ В. Я., Среди стихов. 1894-1924. Манифесты, статьи, рецензии. М. 1990, 628-630; ГОРНФЕЛЬД А. А., Научная глоссолалия. // ГОРНФЕЛЬД А. А., Боевые отклики на мирные темы. Ленинград 1924, 140-154. И Горнфельд, среди многочисленной критики, подчеркивает "неуважение к слову, к его подлинности, к его судьбам" Белого. Сам Иванов клеймит лингвистические воззрения Белого как "смешение интуиции и анализа, дискурсивности и импрессионизма в методе исследования и описания, вместе с причудливостью языка и слога" — СС.IV, 634. Резкая критика книги Белого возникала со всех сторон: БОБРОВ С., Андрей Белый. Глоссолалия. Поэма о звуке. ЛЕФ 2, 1923, 156-157; ЧАЦКИЙ Л., А. Белый. Петербург. Глоссолалия. Сполохи XII, 1922, 55. Менее обусловленным повесткой дня и более глубоким кажется положение Сергея Булгакова, для которого попытка восстановления первоэлемента языка через звук и букву является неестественностью и насилием; он опровергает и штейнеровскую эйритмию, которая пытается достигнуть заумной природы слова, переводя его языком жеста и движения и пренебрегая, таким образом, изначальной его связью со смыслом. БУЛГАКОВ С. Н., Философия имени, 39.

фоносимволизма, за всей образностью и за сугубой субъективностью всех этих звуковых ассоциаций, у Белого можно заметить поиск чего-то несубъективного и необразного. Его теорию звука как жеста "утраченого содержания"[38] можно рассматривать как отрицание, как протест против условности лингвистического знака, и только в этом смысле сказывается некая близость к ивановскому подходу к вопросу о звуке и о звукообразе, близость, впрочем, отмеченная самим Ивановым, правда, с осторожностью и некоторыми оговорками, в цитированной статье *О новейших теоретических исканиях в области художественного слова*[39].

Но в общем, подобный эксперимент Белого (неясность которого Горнфельд остроумно высмеивает, спрашивая себя, чем является глоссолалия: предметом или формой книги[40]) очень далек от лингвистической чувствительности Иванова, в особенности, из-за насилия и неуважения к языку, возникающих в связи с подобной чрезмерной перегрузкой смысла, который приписывался означающему.

И Мандельштам очень осторожно относится к этим глоссолалическим попыткам: его явно озадачивает риск неуважения и насилия по отношению к словесной стихии: говоря как раз о языке Белого, он указывает на "неуважение к эллинистической природе слова, беспощадную эксплуатацию его для своих интуитивных целей"[41]. И в самом деле, у Мандельштама - совсем другой взгляд на вопрос глоссолалии: прежде всего он очень осторожен в самом своем определении: "Ныне происходит *как бы* явление глоссолалии"[42].

---

[38] БЕЛЫЙ А., Глоссалолия, 10.

[39] ИВАНОВ В. И., О новейших теоретических исканиях в области художественного слова, 635.

[40] ГОРНФЕЛЬД А. А, Научная глоссолалия, 144. В сущности, то же самое замечает и Иванов: "Эти намеки понятны читателю лишь в меру созвучности его внутреннего опыта с сокровенным мирочувствованием автора". ИВАНОВ В. И., О новейших теоретических исканиях в области художественного слова, 635.

[41] МАНДЕЛЬШТАМ О. Э., О природе слова. // МАНДЕЛЬШТАМ О. Э., Сочинения в двух томах. М. 1990, 177.

[42] МАНДЕЛЬШТАМ О.Э., Слово и культура. Там же, 171; курсив наш. Надо сказать, что эта статья появилась впервые именно в альманахе стихов *Дракон* (1, [СПб.] 1921, 72-78), в том же номере, где были опубликованы первые отрывки из *Глоссалолии* Белого (54-68). Эпиграфом другой цитированной статьи Мандельштама, *О природе слова,* было стихотворение Гумилева *Слово*, опубликованное в том же номере *Дракона* (с. 6). Еще один любопытный факт,

Вполне очевидно, что здесь Мандельштам сознательно прибегает к глоссолалии, как к образу для изображения специфики языка поэта, который интуитивно и непосредственно ссылается и перекликается с древними культурами и далекими временами: его "как бы" глоссолалия тогда - лишь метафора, для обозначения живой культуры, противопоставляемой чистой эрудиции антикварного знания. А футуристические эксперименты для Мандельштама не что иное, как "насильственное, механическое приспособление, недоверие к языку"[43].

В понимании зрелого Иванова глоссолалия - отнюдь не норма поэтического языка. Она, как мы видели, - крайне редкое явление, происходящее исключительно в религиозной обстановке. Она - особого рода парадоксальный предел, и даже в этом крайнем случае слово и поэзия ощущаются абсолютно не разьятыми от смысла и от референции: здесь наглядно сказываются те онтологические основы, на которых развивается ивановская концепция языка.

Итак, понятие звукообраза отнюдь не означает безусловное подтверждение звукового аспекта слова с ущербом для его смысла. Напротив, звукообраз определяется как звуковое образование с некой символической значимостью. Он - "сгусток языковой материи"[44], и возможен только в подобной значимости и символичности ("ища все подсознательное одолеть и оправдать сознанием"[45]). Но это возможно потому, что звуковое ядро "уже заключает в себе и коренной звукообраз, как морфологический принцип целостного творения,

---

говорящий нам о запутанном скрещении всех этих выступлений и о непринужденном истолковании этих понятий, относится к написанию слова "глоссолалия". В *Драконе* Мандельштам неправильно его приводит: "глоссолия", даже если это и опечатка, то все-таки она повторяется многократно (с. 78). В своих *Отрывках,* все же в *Драконе* и в *Жезле Аарона*, Белый пишет правильно *Отрывки из глоссолалии* и слово повторяется всегда в своей правильной форме (в *Жезле Аарона* находится и "глоссология", с. 172). Полное берлинское издание, однако, называется *Глоссалолия,* и эта форма сохраняется во всей книге. Что это, - своеобразный, характерный для Белого, неологизм, или ошибка, или смешение корней *lalia и *logia? См. и BEYER T. R. jr., Andrej Belyj's Glossalolija: A Berlin Glossolalia, 16.

[43] МАНДЕЛЬШТАМ О.Э., О природе слова, 177.

[44] СС.IV, 345 (*К проблеме звукообраза у Пушкина*).

[45] Там же. Здесь Иванов говорит о классическом искусстве и о Пушкине, который явно представляет собой как бы положительный образец перед опытом романтизма и символизма.

поскольку последнее представляет собою органическое единство мелоса, мифа и голоса"[46].

Иванов пытается определить механизм, благодаря которому звуковое ядро наделяется смыслом, пытается выяснить, как образуется особая связь звука и символического образа, которая и составляет звукообраз.

Таким образом, он определяет и исследует три формы существования этой связи: во-первых ономатопея, где значение проявляется в звуке непосредственно и естественно через звукоподражание; во-вторых, сочетание звука и образа обусловлено сенситивными ассоциациями, но в этом случае Иванов чувствует риск впадения в субъективизм и смутность: в самом деле, хотя он и признает возможность этого приема, особенно характерного для романтиков и символистов, он считает его некой натяжкой, пренебрежением объективными внутренними законами языка как такого: Пушкин - "словесник по преимуществу", потому что хотел "выяснить всю звуковую и смысловую зараз, ценность слова самого по себе"[47] и поэтому у него подобные ассоцияции играли лишь вспомогательную роль.

Наконец, третий, важнейший случай - подлинный звукообраз, имеет место когда связь звука и смысла "подчерпнута из словесного богатства живой речи, подсказана корневым составом языка, как и собственными именами, им усыновленными"[48].

Следовательно, связь звука и смысла заключается в языковой структуре, в его функционировании, в его объективном составе, а не в произвольной натяжке: для Иванова слово состоит именно в неразделимом единстве звука и смысла, "самоцветное, самозвучное слово, подобранное поэтом в россыпях языка"[49]. Поэтому звукообразы Пушкина так действенны: у него "сочетание звука и

---

[46] СС.IV, 345. Здесь развивается потебнянская теория поэзии как функции языка, как неотделимой части жизни языка. Сущность поэзии глубоко внедряется в само образование и возникновение слов: "поэт всякий раз филогенетически повторяет процесс словорождения, и прав Шопенгауэр, утверждая, что истинный стих изначала заложен в самой стихии языка". Поэтическое словотворчество, таким образом, отнюдь не является игрой или произволом автора, но имеет свои органические мотивации внутри самого языка. СС.IV, 344.

[47] СС.IV, 346.

[48] Там же.

[49] СС.IV, 347.

образа найдено в самом языке"[50]. Поэт действительно оказывается функцией языка потому, что не используя его, но производя работу в корне его внутренней структуры, там, где соединяются звук и смысл, материя и дух, он развивает до предела все возможности слова. Звук признается значимым сам по себе, а не только благодаря некому условному договору и сам смысл становится звуковым: "«Образами мыслит поэт», - говорили нам; прежде всего он мыслит - звуками"[51]. Этим изречением, заключающим статью о звукообразе у Пушкина, Иванов, эксплицитно ссылаясь на Потебню (образы) и имплицитно на футуристов (звуки), выбирает для себя некое via media, подчеркивающее плотность и ценность языка, защищая его от тех, кто не обратил должного внимания на его фоническую материальность, как и от тех, кто подчинял звуковому аспекту символический и семантический элемент.

> Нынешний раскол в слове между плотью-звуком и смыслом, прикрываемый схематизмом рассудочной мысли, должен быть сознан, обличен и побежден. Но конкретно духовное слово есть дело "духовного человека"; мы же только "душевный". /.../ Поэтическое слово должно быть "логосом", и "логос" - плотью звучащего слова[52].

---

[50] СС.IV, 348.

[51] СС.IV, 349.

[52] ИВАНОВ В. И., О новейших теоретических исканиях в области художественного слова, 635.

ERICH POYNTNER

ЦИКЛИЗАЦИЯ У ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Считаю уместным сначала обратить внимание на явление циклизации как таковое, а именно что касается циклизации в современной культуре. Этот вопрос, по моему, вовсе не напрасный и в связи с поэзией Вячеслава Иванова, для которого столкновение разных культур и память играют важнейшую роль. Это тем более потому, что на циклизацию у В. Иванова почему-то еще почти никто не обращал внимания, хотя на мой взгляд, книга *Cor ardens* является одним из самых ярких образцов жанра. Надо отметить, например, что на первом симпозиуме цикловедов прошлого года в Магдебурге докладчики сказали много интересного и важного о самых разных авторах серебряного века, акмеистах и т. д., но Иванова не коснулись ни в одном докладе.

Я полагаю, что циклизация играет прежде всего мифопоэтическую роль, которая ищет своё самовыражение нередко именно в этой форме. Напоминаю, что в популярной и эстрадной культуре шестидесятых и семидесятых годов XX века и до наших дней циклизация приобрела значение сначала по внешней причине: Форма диска "ЛП" со своими 10-14 песнями заставляла музыкантов составлять циклы; сначала это были более или менее случайные *собрания*, а в семидесятые годы появились довольно строго построенные циклы, как например диски группы Пинк Флойд или Дейвида Боуи. Причем, конечно, надо иметь в виду, что это тоже стихотворения.

В менее сложных примерах певцы рассказывают либо об одном герое, либо об определенном городе и т. д. В более сложных примерах они же производят свой сложный художественный мир со всеми интра- и интертекстуальными явлениями, как например Пинк Флойд со своим диском *Анималс* или Дейвид Боуи в трилогии *Лоу*, *Стейшн ту стейшн* и *Хероус* (*Low*, *Station to Station*, *Heroes*). Те же художники в других произведениях отказались от подобных форм, оставляя свои песни как бы без контекста, а некоторые вообще редко прибегали к циклу, как например "Битлз". Что нас интересует в данном контексте, это то, что циклизация и в популярной культуре употребляется иногда чаще, а иногда реже. Итак, цитированные выше

диски (а между прочим и подобные диски "Роллинг Стоунс" и других) были опубликованы и пользовались жирокой популярностью в начале 70-х годов, после общественного потрясения 68 года. Мифопоэтическая форма цикла появляется закономерно в то время, когда наблюдается глубокое сомнение в обществе, в творческих возможностях и т.п. Прославленные "Битльз" не нуждались в такой форме: их песни часто стоят особняком, потому что коммуникативная система и так была ясна; другие должны были произвести сначала свою собственную систему и поэтому нуждались и нуждаются в цикле.

Итак можно сказать, что цикл появляется тогда, когда коммуникативная система почему-то нарушена, причем следует обратить внимание и на то, что принципиально есть два типа циклов: построенные преимущественно вертикально, по "со-противопоставлению того, что обычно не отождествляется (парадигматический принцип) и со-противопоставлению того, что обычно не сочетается (синтагматический принцип)". Парадигматически построенные циклы способны открывать новые возможности в художественной коммуникации; синтагматические обычно стоят на основе испытанных приемов. Характерно, что символисты Блок, Иванов, Брюсов и Белый (но, конечно, и другие) соединили оба принципа во многих своих поэтических книгах. Часто синтагматические циклы составляют своего рода парадигмы, сверх-циклы, которые только делают возможным восприятие своих частей.

Неудивительно, поэтому, что Блок, к примеру, в средней и поздней своей поэзии постепенно уходит от парадиматических циклов, все больше выражаясь в повествовательных циклах (от *Снежной маски* до *Куликова поля*).

В поэзии московских концептуалистов можно наблюдать подобное: Тимур Кибиров, например, публикует свои стихотворения в сложных циклах и лирических книгах, сопоставляя свои стихотворния не только в обыкновенных, но и в "сломанных" циклах, и отдельные стихотворения оказываются не только в контексте своих "соседей" по циклу, но и в контексте других фрагментов и циклов. Циклы Кибирова, наполненные мотивами и советского и постсоветского быта как бы по форме отражают разрушенную культуру, которая, однако, и это важно в нашей теме, была построена на другой разрушенной культуре.

Только в сложнопостроенном цикле в цикле вполне понятно такое стихотворение как следующее:

Глупости

III

РОЖДЕСТВЕНСКАЯ ПЕСНЬ КВАРТИРАНТА

Дхнул Борей во мраке нощи.
В льдяных ризах бледны рощи.
Мраз тепло похитить хощет.
Мещет искры снег.

Тише, тише. Спи, Милена,
не кручинься, драгоценна,
прелестьим твоми плененный
я на ложе нег.

Судьбы нам велят расстаться.
Спи, сестрица нежных граций.
Ах, наш срок истек!

И вотще Борей ярится –
В горло сжатое струится
Обращенная водица
Светлых Именин.[1]

Пародийное употребление славянизмов и других мотивов "высокой" культуры могло бы оказаться всего лишь более или менее удачной игрой, не будь это стихотворение частью довольно лирического миницикла *Глупости*, состоящегося из трех стихотворений, в которых в разных стилях говорится о любви – противовесе "страшному миру" других циклов этого сборника.

Итак, цикл и у Кибирова, и у Сорокина, у Пригова и Пелевина (циклы рассказов!) как определение новой коммуникативной ситуации; мотивы и темы не такие уж новые; наоборот, старые мотивы и темы по-новому сочетаются.

В такой же ситуации, по-моему, находится Вячеслав Иванов, высказывая свое новое слово в искусстве в циклах и в поэтических книгах, которые в своей сложности превосходят поэтические книги и

---

[1] КИБИРОВ Тимур, Сантименты. Восемь книг. Белгород 1994.

Брюсова, и Блока. Все таки мало исследователей пока обращали внимание на циклы у Иванова.

Мне хочется прежде всего обратить внимание на книгу *Cor ardens*. Должен сказать, что этот выбор пожалуй пока случайный, потому что моя работа об Иванове пока еще только начинается.

К счастью, можно полагаться на статью Й. Хольтхузена: *Vyacheslav Ivanov's "Cor ardens" and the Esthetics of Symbolism.*[2] Хольтхузен (как и автор этих строк 1988[3]) считает:

> It seems to me characteristic of Symbolist poetry that the poetic method functions in any given case on three levels: in the individual poem, in the cycle of poems, and in Symbolist poetry as a whole with all its cultural implications.[4]

Причем очень важную роль играет память:

> Symbols lead the poet back to myth, to the forgotten and lost archetypal possession of the soul of a people: the poet himself becomes in this way the "instrument of the people's memory".[5]
>
> The process of rupture (*razryv*) and reunification (*vossoedinenie*), of renunciation (*otreshenie*) and restitution (*vozvrat*), represented for the Symbolists the most important law of the esthetic of the creative process, while at the same time it meant a rhythm of life determined by religion.[6]

О книге *Cor ardens* Хольтхузен пишет:

> *Cor ardens* as a whole is a "grand" poetic cycle symmetrically organized and consisting of five books in the final version (1911). (...) The cycle *Eros* would seem to be the centerpiece in the architecture of *Cor ardens*; it is especially closely tied up with the personal passions of the poet, was written in a very short period of

---

[2] HOLTHUSEN Johannes, Vyacheslav Ivanov's *Cor ardens* and the Esthetics of Symbolism. // JACKSON Robert L., LOWRY Nelson (ed.), Vyacheslav Ivanov. Poet, Critic and Philosopher. New Haven 1986, 59-83.

[3] POYNTNER Erich, Die Zyklisierung lyrischer Texte bei Aleksandr Blok. München 1988. О циклизации см. и IBLER Reinhard, Textsemiotische Aspekte der Zyklisierung in der Lyrik. Neuried 1988.

[4] HOLTHUSEN J., Vyacheslav Ivanov's *Cor ardens*, 59.

[5] HOLTHUSEN J., Vyacheslav Ivanov's *Cor ardens*, 61.

[6] HOLTHUSEN J., Vyacheslav Ivanov's *Cor ardens*, 60

time (autumn 1906), and was in print in early 1907 before the rest of the poems.

It was precisely during these years that the esthetic of Symbolism became the subject of heated debate, thanks partly to the journals *Vesy* and *Zolotoe runo*, and it was at this point that it became possible to give final formulation to the esthetic. Ivanov played a particularly important part in formulating this esthetic and in applying it to a larger form – the lyric cycle.

During these years, to judge at least from the works of Blok and Bely, two intellectual stimuli that gave rise to much controversy were particularly important for the further development of Russian Symbolism: the doctrine of Dionysian "madness" , of the Dionysian countervalence of life (*Gegenwertung des Lebens*), as Ivanov understood it in his own scholarly terms and through his own particular reading of Nietzsche, and the doctrine of "peoplehood" as the supra-national vehicle of true culture, the universal Christian "ecumenity" (*sobornost'*).[7]

Центральным семантическим полем книги Хольтхузен считает "heart, flame, blood, wound, martyrdom, sacrifice, crown of thorns, loss, and resurrection."[8]

Совершенно справедливо Хольтхузен замечает "параллели" между книгой и блоковской *Снежной маской*[9], причем мне кажется, что похожие черты встречаются прежде всего именно в центральном цикле *Эрос*.

На мой взгляд, книга *Cor ardens* по своей сложной архитектуре превосходит многие, если не все поэтические книги авторов того времени.

Любой цикл отличается сочетанием двух принципов: парадигматического и синтагматического. Типичным примером "парадигматического" можно считать, напиример, *Венок сонетов*, который уже по законам жанра как бы заставляет автора часто повторяться. У Иванова интересно, что он в *Венке* соединяет повествовательные стихотворения, в которых все говорится о том, что герои были вдвоем, а один из них ушел, был послан в иные миры и т.д. Виртуозное повторение одной темы в строгой классической

---

[7] HOLTHUSEN J., Vyacheslav Ivanov's *Cor ardens*, 63.
[8] HOLTHUSEN J., Vyacheslav Ivanov's *Cor ardens*, 69.
[9] HOLTHUSEN J., Vyacheslav Ivanov's *Cor ardens*, 72.

форме не очень часто встречается в циклах символистов. И Брюсов, и, конечно, Блок обычно тщательно старались скрыть от читателя смысловой центр парадигматического цикла, в названиях цикла (*Элегии*, *Город*, *Страшный мир* и т. д.) намекая на какие-то особенности, но заставляя читателя самого искать суть парадигмы. В *Венке* Иванов обращает внимание читателя не на смысловую основу макротекста, а на слово, на выражение, на образ. Это наверное то, что имеет в виду М. Бахтин в своей знаменитой статье об Иванове, если он говорит о "нисхождении": "Нисхождение для художника – это подыскивание слова, средств выражения."[10]

Посмотрим, к примеру, на те места, где Иванов говорит о том, что один из двух ушел:[11]

6: Когда ж овцу на плечи взял пастух, -
Другой ли быть далече без призора?
7: Но ты во храм сияющий вошла
8: Доколь в страду и полдни полевые
Единого, щадя, не отпрягла
Хозяина прилежная забота.

Между тем, вместе с повторениями, медленно продвигается смысловая структура текста.

В цикле *Золотые завесы* дела обстоят несколько иначе. Если в *Венке* основная идея – повторение рассказа о том, что "нас было двое", а остался один, то в *Золотых завесах* Иванов рассказывает о любви трех героев цикла. Биографические данные достаточно известны, они нас здесь не интересуют. Основная повествовательная структура реализуется в этом цикле не в отдельных стихотворениях, а развивается из одного стихотворения в следующее. Мы могли бы сказать, что это повествовательный цикл, как например Блоковская *Снежная маска*, *Кармен* или *Черная кровь*. Но если Блока интересует каждое стихотворение как глава рассказа, то Иванов опять стремится к равновесию между парадигматическим и синтагматическим принципами. Повествование (герой любит двух женщин, а в конце

---

[10] БАХТИН Михаил М., Из лекций по истории русской литературы. Вячеслав Иванов. // БАХТИН М. М., Эстетика словесного творчества. М. 1979, 374-383: 375.

[11] Тексты В. Иванова цит. по изданию: ИВАНОВ Вячеслав, Стихотворения и поэмы. Л. 1978. (Библотека поэта. Малая серия)

разлука) происходит внутри разных парадигм: имеются греческая мифология и история, ренессанс, разные другие мифологии (славянская, древнеегипетская), христианство, и наконец, как-то частная символическая мифология Иванова (солнце, камни, птицы).

Организует этот мир структура точек зрения: доминирующая структура я - ты немного теряется в середине цикла (8, 9). В начале и в конце Иванов применяет формы повествования (прошедшее время), в середине доминируют формы описываемого мира (настоящее). См. таблицу:

ЗОЛОТЫЕ ЗАВЕСЫ

1	П	Я-ты	Эрот			Севастьян	Вещий сон	Урна	Роза
2	П	Я- -та	Эрот	Сатурн		Пытки	Сон		
3	П	Я-ты- он Кто	Эрот		Паоло и Франч.		Сон		
4	О	Я-ты					Вещие грёзы Сонная мгла	Гроздьи	розы
5	П	Я-ты Мы	Эрот				Грёза сонная	Гроздьи	
6	П	Я- та		Эол Сивилла					Роза
7	О	Я-ты				Крест ангел	Сон		лилии
8	О	Я(Эрот)-ты (Психея)	Эрот	Психея					
9	О	Ты Мы		Амфитрита Сирена Маргар.	Мара, Майа				
10	О	Я-ты					Сон		Мирра
11	О	Я-ты	Парф, Гарпий Лете		Гандавр Ра Зоны Фараоны	Псал-модии			
12	По	Я-ты			Тибет Буддийск. Ра; Лоренцо				
13	О	Я-ты	Эрот Ника Муза				Сон		
14	П	Я-ты Мы				Паломник			Лилия Роза
15	П	Я-ты Мы	Эрот Гермес			Стигма		Гроздьи	
16	П	«ты»	Эрот		Жар-Птица	Воскрес			

"П".....преимущественно формы повествования
"О".....преимущественно формы описываемого мира

Как все известные мне циклы Иванова и этот отличается такой обильной символикой, что трудно все перечислить, но из таблицы хорошо видно, как эти символы составляют парадигмы, и основные конфликты повествования происходят не только на уровне повествования, но и внутри и между парадигмами.

Интересно, например, отсутствие древнегреческих мотивов в ст.7, стихотворении, с которого начинается описание мира (после повествования в первых стихотворениях). Легкая эротическая атмосфера первых стихотворений заменяется довольно серьезным символом креста и ангельских тронов.

Но сразу же после этого стихотворения герои уходят в отвлеченный мир мифологических понятий, причем греческих, египетских и т. д. В конце этой части, в новом переходе к повествованию, опять встречается христианская символика (14). Конечно, смысловая структура построена в этом цикле на смене мифологических парадигм и групп символов. Можно в принципе призвести стихотворения в разные порядки по наличию или отсутствию символов и мотивов. Иванов, видимо, выбрал принцип "повествование – описание – повествование" на основе рассказа о любви. Видно также, что христианская символика занимает как бы ключевые позиции в структуре цикла (Севастьян – крест – паломник – воскресение).

ПОВЕЧЕРЬЕ

Особый интерес представляет цикл *Повечерье*, впервые появившийся в *Весах* 4, апрель 1908, и вошедший с некоторыми изменениями, в книгу *Cor ardens* и в *Собрании сочинений*. Цикл *Повечерье* завершает первую часть книги, именно *Cor ardens*. Последнее стихотворение цикла *Exit Cor ardens* завершает не только цикл, но и часть книги, что тем более интересно, так как стихотворение не окончено. Иванов пропускает последние две строфы. Тут видна витруозная игра Иванова с жанром.

Интересно и то, что в первой публикации отсутствуют названия стихотворений, а они явно имеют большее значение в контексте книги, чем в смысловой структуре цикла.

В цикле имеют место почти одни глагольные формы описуемого мира. Зато большую роль играет чередование точек зрения. Цикл начинается с позиции "я", которое встречается, однако, только в форме притяжательного местоимения:

Безмоловствует с душой земли моей родимой.

После этого доминирующее во многих циклах Иванова "я" исчезает, и появляется "ты" (2,4,6). В стихотворениях 3 и 5 главную роль играют Христос и "Кто-то"; а потом возвращается "я":

За четкий холм зашло мое светило
За грань надежд, о сердце, твой двойник!

Последнее стихотворение, неоконченное, ведет назад к диалогу двух героев, которые в целом цикле не встречались:

Моя любовь – осенний небосвод
Над радостью отпразднованной пира.
Гляди: в краях глубокого потира
Затканных зорь смесился желтый мед.

Герои встретились, солнце-сердце ушло, тишина, реализованная отсутствием последних стихов. Тишина была темой первого стихотворения, которое изображало "locus amoenus". Второе стихотворение в первоначальной версии, кстати, дольше развило тему тишины, второе стихотворение в окончательной версии говорит об одинокой героине.

Первая версия, кстати, отличается еще указанием времени написания стихов, она напоминает лирический дневник. В книге Иванову, видимо, казались ненужными эти указания, потому что цикл вошел в грандиозную архитектуру макроцикла.

Это заставляет еще думать о другой важной идее Иванова, которая реализуется в его циклах, идее вечности и мига. Отдельные стихотворения как бы миги в "вечном". Цикл *Голубой покров* тематизирует эту идею в первом стихотворении (*Prooemium*):

В одно кольцо сольются кольца скоро,
И с Вечностью запретный Мигу брак
Свершится . "Sempre, слышишь?" – "Слышу. Ora."

ПОВЕЧЕРЬЕ

Загорье	О	Я			Сон, грезы Мечта	Тишина	Лес	
Нива	О	Ты	Церера				Васильки	Дети венец дочь
Криница	О			Христос				венец
Покров	О	Ты	Жена	Долина слез и надежды Храм			Лес сад Яблони Фимиам Изумруд	
Не-Ведомое	О	Кто-то	Солнце-Борец				Лес, болото Туман...	
Улов	О (П)	Ты		Церковь Рыбарь Господн.				Неводы – завесы
Пред-чувствие	О	Я		Надежда Иконостас Строгий лик Непорочный			Фиалки Березы	двойник
Exit Cor Ardens	О	Я -(ты)	Пир	Божественные Свободы Вино Причастие			Мак	

ОЛЕГ ЛЕКМАНОВ

ПОЭТЫ И ЧЕРНЬ

(К теме: "Вячеслав Иванов и Пушкин")

Стихотворение Пушкина *Чернь* первоначально было озаглавлено *Ямб*. Ближайшим образом Пушкин мог ознакомиться с природой "иамба" из творений Андрея Шенье.

Вячеслав Иванов, *Поэт и Чернь*.[1]

С кем протекли его боренья?
С самим собой, с самим собой.

Борис Пастернак, *Художник*.

Речь пойдет о шестнадцатом стихотворении цикла Вячеслава Иванова 1891 года *Парижские эпиграммы*:

BELUARUM DISCIPLINA

У Природы вымогает
Неги новыя Разврат,
И Жестокость помогает,
Где ее изнемогает
В пресыщеньи алчный брат.

Вы, правители, в боязни
Всенародной неприязни
Роковой услышать глас, -
Дайте зрелищ лютой казни -
И толпа возлюбит вас!..

"Казнь заутра - злым ко страху!.."
Бешен был сей пир добра:
Чернь с полночи до утра
Жадно выла, видя плаху,
В ожиданьи топора...[2]

---

[1] Цит. по: ИВАНОВ Вяч., Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М. 1995, 32.

Кажется совершено очевидным, что стихотворение *Beluarum Disciplina* представляет собой вариацию на тему знаменитого пушкинского *Андрея Шенье* (1825)[3]. С особой отчетливостью на это указывает достаточно экзотическое начало одиннадцатой строки стихотворения Иванова ("Казнь заутра..."), восходящее к дважды повторяющемуся в *Андрее Шенье* предложению "Заутра казнь". Но и еще целый ряд мотивов стихотворения *Beluarum Disciplina* перекликается с соответствующими мотивами стихотворения Пушкина. Это, прежде всего, мотивы **"жестокости"** (у Пушкина: "Твой светоч, грозно пламенея / Жестоким блеском озарил / Совет правителей бесславных"; у Иванова: "И Жестокость помогает..."), **"народа"** (у Пушкина: "В презренном бешенстве народа", "Народ, вкусивший раз твой нектар освященный", "Среди великого народа"; у Иванова: "Всенародной неприязни"), **"братства"** (у Пушкина: "О брате сожалеть не смеет ныне брат"; у Иванова: "В пресыщеньи алчный брат"), вероломных **"правителей"** (у Пушкина: "Совет правителей бесславных"; у Иванова: "Вы, правители, в боязни / Всенародной неприязни..."), **"рока"** (у Пушкина: "...ужас роковой"; у Иванова: "Роковой услышать глас"), **"толпы"** (у Пушкина: "Над равнодушною толпою", "Толпою суеверной..."; у Иванова: "И толпа возлюбит вас"), **"бешенства"** (у Пушкина: "В презренном бешенстве народа"; у Иванова: "Бешен был сей пир добра"), **"пира"** (у Пушкина: "...где провождали / Мы дни беспечные в науках и пирах", "И песни, и пиры, и пламенные ночи"; у Иванова: "Бешен был сей пир добра"), **"утра"** перед казнью (у Пушкина: "И утро веяло в темницу"; у Иванова: "Чернь с полночи до утра / Жадно выла..."), **"плахи"** (у Пушкина: "С кровавой плахи", "Я плахе обречен", "Вот плаха..."; у Иванова: "Жадно выла, видя плаху...") и казнящего **"топора"** (у

---

[2] ИВАНОВ Вяч., Кормчие звезды. Книга лирики. СПб. 1903, 230.

[3] О прямых обращениях к Пушкину в *Кормчих звездах* см., например: АВЕРИНЦЕВ С. С., Вяч. Иванов и русская литературная традиция. // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX - начала XX в. М. 1992, 301. См. также суждение Н. В. Котрелева: "В *Кормчих звездах* отчетливо видна работа по усвоению русской и мировой поэтической традиции - настолько интенсивная, что при анализе стихотворений этой книги почти всегда приходится говорить не о заимствованиях, но о сознательном претворении наследия, разрешающемся созданием качественно нового поэтического мира" (КОТРЕЛЕВ Н. В., <Иванов Вячеслав>. // Русские писатели. 1800-1917. Биографический словарь. Т. 2, М. 1992, 375).

Пушкина: "Единый властвует топор"; у Иванова: "В ожиданьи топора").

Легко заметить, что общие по звучанию мотивы стихотворений Пушкина и Иванова иногда оказываются диаметрально противоположными по значению. Таковы мотивы **"жестокости"**, **"братства"**, **"пира"** и отчасти – **"народа"** и **"толпы"**. У Пушкина они окрашены позитивно. У Иванова – негативно. (За исключением образа **"всенародной** неприязни", который у Иванова скорее позитивен. Но, во-первых, об этой "неприязни" говорится только как о гипотетической, а, во-вторых, - едва намеченный образ **"народа"** у Иванова далее совершенно заслоняется образами **"толпы"** и **"черни"**.)

Присутствие позитивных мотивов в *Андрее Шенье* можно объяснить амбивалентностью пушкинской авторской позиции (тогда как в стихотворении *Beluarum Disciplina* какая бы то ни было неоднозначность оценок отсутствует)[4]. Хотя Андрея Шенье и казнят у Пушкина "убийца с палачами", но ведь и сам он когда-то силою своих стихов "казнил / Сих палачей самодержавных". А строкам о "равнодушной толпе", пришедшей полюбоваться смертью поэта, противопоставлен у Пушкина следующий фрагмент стихотворения:

Я скоро весь умру. Но, тень мою любя,
Храните рукопись, о други для себя!
Когда гроза пройдет, толпою суеверной
Сбирайтесь иногда читать мой свиток верный.

Впрочем, "равнодушной толпе" противостоит в стихотворении *Андрей Шенье* не только "суеверная толпа" друзей, но и сама "равнодушная толпа", на наших глазах преображающаяся (преображенная Пушкиным) в **"народ"**:

Но ты, священная свобода,
Богиня чистая, нет - не виновна ты,
В порывах буйной слепоты,
В презренном бешенстве народа,
Сокрылась ты от нас; целебный твой сосуд
Завешен пеленой кровавой;

---

[4] См., впрочем, двенадцатую строку стихотворения Иванова "**Бешен** был сей пир **добра**".

Но ты придешь опять со мщением и славой, -
И вновь твои враги падут;
Народ, вкусивший раз твой нектар освященный,
Всё ищет вновь упиться им;
Как будто Вакхом разъяренный,
Он бродит, жаждою томим;
Так - он найдет тебя. Под сению равенства
В объятиях твоих он сладко отдохнет;
Так буря мрачная минет!

В стихотворении же Вячеслава Иванова *Beluarum Disciplina* (чья "звериная" образность вероятно выросла из строки Пушкина о "презренном **бешенстве** народа")[5], напротив, - народ на наших глазах превращается в толпу. Страшась "всенародной неприязни", правители подсовывают парижанам зрелище "лютой казни", и народ (=толпа), в полном соответствии с чаяниями устроителей казни, расходует всю свою опасную энергию "в ожиданьи топора".

Парадоксальность ситуации заключается в том, что в позднейшей статье Вячеслава Иванова *Поэт и Чернь* (1904), значительная часть которой посвящена истолкованию стихотворения Пушкина *Поэт и толпа* (у Иванова - "Чернь"; ср. в стихотворении *Beluarum Disciplina*: "**Чернь** с полуночи до утра..."), пушкинский поэт осуждается как раз за высокомерное пренебрежение к народу. "Чернь ждет от Поэта повелений, и ему нечего повелеть ей, кроме благоговейного безмолвия мистерий /.../ Трагичен этот хор - "Чернь", бьющий себя в грудь и требующий духовного хлеба от гения. Трагичен и гений, которому нечего дать его обступившим. Но он не Тот, Кто сказал: "Жаль мне народа, потому что уже три дня находятся при мне, и нечего им есть". Он говорит: "Какое дело до вас - мне?" Он не знает себя, и менее всего принадлежит себе, - он, говорящий «я»"[6].

---

[5] См. также следующие, навеянные Апокалипсисом, строки *Андрея Шенье*: "Гордись, гордись певец; а ты. свирепый зверь, / Моей главой играй теперь: / Она в твоих когтях". Ср. с двадцатым стихотворением *Парижских эпиграмм*: *Лабиринт*: "Сколько Зверю в снедь предал / Ты Земли кровавых даней / Человеческих блужданий / Серокаменный Дедал". Отметим попутно, что ключевые мотивы перечисленных стихотворений Пушкина и Иванова перекочевали затем в стихотворение О. Мандельштама 1913 г. "Заснула чернь. Зияет площадь аркой...". Подробнее о теме Апокалипсиса в этом стихотворении см., например: ЛЕКМАНОВ О. А., Опыты о Мандельштаме. М. 1997, 40-47.

[6] Цит по: ИВАНОВ Вяч., Лик и личины России. Эстетика и литературная

Совсем в духе пушкинского *Андрея Шенье*, для того, чтобы объединить поэта и чернь, Иванов в финале своей статьи заговаривает о **"народе"**: "Истинный символизм должен примирить Поэта и Чернь в большом, всенародном искусстве /.../ И "ключи тайн", вверенные художнику, - прежде всего ключи от заповедных тайников души народной"[7]. Эти строки отчетливо проецируются на финал *Андрея Шенье*:

И жив великий гражданин
Среди великого народа.

Получается, что в статье *Поэт и Чернь* Иванов полемизирует не только с пушкинским Поэтом, но и с самим собой - автором стихотворения *Beluarum Disciplina*. Та идеология, к которой Иванов пришел к началу 1900-х годов, уже содержалась в *Андрее Шенье*. Но вторя пушкинскому гневному обличению толпы, пушкинского народолюбия младший поэт, создавая стихотворение *Beluarum Disciplina*, не заметил (или не пожелал заметить).

теория, 32, 33.

[7] Там же, 37, 38. Зазор между стихотворением и статьей покажется особенно разительным, если мы вспомним, что, составляя *Кормчие звезды*, "поэт некоторое время вынашивал замысел соединения в ней стихотворений и теоретических работ, которые должны были бы дискурсивно уяснить читателю мировоззрение, определившее позицию автора" (КОТРЕЛЕВ Н. В., <Иванов Вячеслав>, 373).

ROBERT BIRD

СИМВОЛИЗМ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА: ОТ РОМАНТИКИ К ГЕРМЕНЕВТИКЕ

> Страшно быть глашатаем великих *слов,* как я, немощный стать голосом *Слова.* Неправда в *словах,* не претворенных в дела. Нет путей к жизни. Все пути ведут из жизни или пролегают в ней. А я вне жизни, и все же мечтаю наложить печать образа светлого на жизнь.
>
> В. И. Иванов в 1909 г.[1]

> Эти романтики нам, в самом деле, очень близки.
>
> В. И. Иванов в 1909 г. (СС.II, 796)

В обширном и сложном творческом наследии Вячеслава Иванов нельзя не заметить поразительное сходство многих его произведений и концепций с различными аспектами всеевропейского романтического движения. Несмотря на это неоспоримое и не раз отмеченное сходство, вопрос о том, чем отличается символизм Иванова от романтизма, практически не ставился в критической литературе об Иванове.[2] Цель настоящей заметки — поставить вопрос о романтизме Иванова и наметить контекст, в котором этот вопрос может рассматриваться. Настоящая заметка является предварительной и по необходимости суммарной попыткой определить место романтизма в творчестве В. И. Иванова.

Мы предлагаем три главных тезиса. Во-первых, изначальные творческие установки Вяч. Иванова несомненно близки к романтизму, но несомненно и то, что Иванов осознавал необходимость преодолеть

---

[1] ИВАНОВ В. И., Собрание сочинений I-IV. Bruxelles 1971-1987. Т. II, 776 (далее ссылки на это издание даются в тексте и примечаниях в следующей форме: СС.II, 776).

[2] См. WEST J. D., Neo-Romanticism in the Russian Symbolist Aesthetic. Slavonic and East European Review 51, no. 124, 1973, 413-427: 416.; WACHTEL M., Russian Symbolism and Literary Tradition. Goethe, Novalis, and the Poetics of Vyacheslav Ivanov. Madison 1994; GHIDINI M. C., Il cerchio incantato del linguaggio. Moderno e antimoderno nel simbolismo di Vjačeslav Ivanov. Milano 1997, 196-211.

романтизм. Во-вторых, мы полагаем, что эстетика Иванова (примерно от 1903 до 1919) представляет три этапа развития, из которых лишь последний в какой-то мере и в каком-то смысле преодолевает романтизм. В третьих, в поэзии Иванова поворот от романтизма к чему-то уже неромантическому или после-романтическому связан с образом *Нежной тайны*[3] и с попытками Иванова создать "большие" (т. е. эпические или квази-эпические) формы. Благодаря этому "преодолению романтизма" последний этап ивановской эстетической мысли может быть назван персоналистическим, экзистенциальным и герменевтическим. После краткого изложения наших тезисов мы остановимся особо на герменевтической природе поздней эстетики Иванова.

С самого начала возникает вопрос о том, как определить романтизм. Этот вопрос вызывает самые различные мнения и не может быть решен нами в краткой заметке. Однако есть два аспекта вопроса, о которых необходимо дать отчет: во-первых, почему к началу XX столетия слово "романтизм" приобрело отрицательные коннотации и чаще всего рассматривалось как нечто, что должно быть преодолено? Во-вторых, чем был романтизм для самого Вяч. Иванова?

Наиболее удовлетворительный ответ на вопрос об отрицательных коннотациях романтизма дает немецкий философ права Карл Шмитт в знаменитой книге *Политическая романтика.* Здесь он заостряет внимание на том, как романтики растворяют противоречия данного мира в "третьем" элементе, неком "deus ex machina", который все примиряет и воссоединяет. Третьим элементом часто видится искусство, а агентом примирения — художник. Таким образом мировая действительность и ее противоречия становятся лишь "поводом" ("Okkasion") для творческого проявления личности художника. Романтики — это "окказионалисты", неспособные решать проблемы иначе как растворяя их в собственном творчестве. Поскольку романтики фактически отказываются от реальных действий в мире, их творческая деятельность сводится к утверждению или отрицанию уже данного события, и не носит исторически-конкретных плодов.[4]

---

[3] Здесь мы не будем останавливаться на образе "нежной тайны", связанный с рождением сына в 1912 г. и знаменующий веру в самоценность человеческой жизни; см. нашу работу: В. И. Иванов и К. Д. Бальмонт; в печати.

[4] См. SCHMITT C., Political Romanticism. Trans. Guy Oakes, Cambridge,

С точки зрения этого определения Иванов — романтик, что показывают постоянные изменения его философских, эстетических, политических, религиозных и иных взглядов в соответствии с "поводом", о котором ему приходилось говорить в каждом конкретном случае. Главным для Иванова является возможность выразить свою творческую личность. Не нужно преувеличивать значение Шмитта для определения Иванова, как романтика, он лишь помогает понять, от чего отталкивались модернисты в своем стремлении идти дальше романтизма. Иванов — романтик и по другим определениям. Например, по Федору Степуну, "Главный грех романтизма это отсутствие трезвого взгляда на текущий исторический день и невозможность отделить в нем неизбежно грядущее от мечтам предносящегося. С этой точки зрения Вячеслав Иванов представляется мне (быть может и ему самому) типичным романтиком".[5]

"Романтическая" изменчивость или окказионализм идеологической позиции Иванова проявляется и в его высказываниях о взаимоотношениях романтизма и символизма. В 1906 Иванов четко разделяет романтизм и символизм, — последний он называет пророчествованием: "под пророчествованием мы понимаем не непременно точное предвидение будущего, но всегда некоторую творческую энергию, упреждающую и зачинающую будущее, революционную по существу, — тогда как романтизм не имеет и не хочет иметь силы исторического чадородия, враждует со всякою действительностью, особенно с исторически ближайшею, и ждет лучшего от невозможного возврата былого" (СС.II, 87).[6] Так для

Mass., and London 1986, 51-108. Об Иванове как окказионалисте см. также: CARPI G., Mitopoiesi e ideologia: Vjačeslav I. Ivanov teorico del simbolismo. Lucca 1994, 103-106.

[5] СТЕПУН Ф., Вячеслав Иванов. // ИВАНОВА Л. В., Воспоминания. Книга об отце. М. 1992, 380. Позднее Иванов сам говорил, что "периодами только я был романтиком. Когда же писал *Кормчие звезды* и теперь я не романтик" (АЛЬТМАН М. С., Разговоры с Вячеславом Ивановым. СПб. 1995, 20).

[6] Иванов, как и позднее Жирмунский, по сути дела следует изложению, данному И. Коневским, который различал романтизм и "современную мистику" (Мечты и думы. СПб. 1900, 94). Замечательно, что различив эти две тенденции, Коневской тут же признает, что некоторые романтики (Жан-Поль Рихтер и Новалис) могут быть отнесены и к подлинной "мистике"; ср. ЖИРМУНСКИЙ В. М., Немецкий романтизм и современная мистика. СПб. 1914, 191.

Иванова первого периода искусство должно иметь "силу исторического чадородия", т. е. должно явиться событием, влияющим не только на эстетическое сознание, но и на реально-этические действия людей. В контексте ивановского миропонимания, однако, эти действия протекают не в действительном мире, а в некой эстетической утопии, лишенной твердых форм и нравственных норм. Главным представителем романтизма для Иванова в этот период является Байрон, которого Иванов считает богоборцем и варваром по преимуществу, олицетворением "неприятия" существующего мира во имя мира долженствующего быть. В теоретических статьях Иванов уделяет главное внимание театральной утопии, в которой "толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобное мистической общине стародавних «оргий» и «мистерий»" (СС.П, 92). В эстетике Иванова царит бесформенная стихия Диониса, тот самый третий элемент, вторгающийся в мир раздельных и противоречивых форм, о котором говорит Шмитт.

Желание как-то обосновать воздействие художника на действительность вскоре заставило Иванова перейти от утопии к "реализму", в котором однако утверждается действительность только в своем "реальнейшем" (т. е. трансцендентном) аспекте. С этих позиций Иванов находит романтизм "одним из видов многообразного реализма; романтик — тот, кто пошел искать «голубой цветок», как intima rerum, как внутреннюю реальность вещей" (СС.II, 546). Художник "знаменует" эту реальность, запечатлевая ее в формах дольней действительности и предоставляя зрителям принять ее как самую высшую реальность. Этот "реализм", как "принцип ознаменовательный, принцип обретения и преображения вещи", Иванов противопоставляет "идеализму", как "принципу созидательному, принципу изобретения и преобразования": "Там — стремление к объективной правде, здесь — к субъективной свободе" (СС. II, 546). В этот период из романтиков Иванова особенно интересуют не богоборцы, подобные Байрону, а пантеисты, как Новалис. Если в первый период трансцендентное растворяется в мировом хаосе, который в свою очередь сводится к бессознательному началу в человеке, то во второй период мир растворяется в неком трансцендентном царствии. Таким образом попытки Иванова говорить о мире или о Боге не приводят к убедительным результатам, так как оба мира лишены твердого теоретического обоснования. Обоснована лишь деятельность художника, то как агента отрицания,

то как агента утверждения существующего мирового строя.

Ивановское понятие "реалистического символизма" или "мистического реализма" вскоре оказалось столь же бессильным стать основой для объективного творчества, как и "идеалистический символизм". Здесь нужно остановиться на терминологической непоследовательности Иванова в *Двух стихиях современного символизма*. В первой половине статьи Иванов говорит о двух необходимых и взаимообусловливающих моментах в творчестве: ознаменовательном и преобразовательном. Он пишет: "подражание /.../ есть непременный ингредиент художественного творчества, основное влечение, которым человек пользуется /.../ в целях ознаменования вещей, их простого выявления в форме и в звуке, или *эмморфозы,* — с одной стороны; в целях преобразовательного их изменения, или *метаморфозы,* — с другой" (СС.II, 540). Однако Иванов тут же забывает о необходимости преобразовательного действия художника; вместо "преобразования" идеалом становится "преображение", т. е. некое чудесное, не от художника зависящее действие, отрицательное "выявление сверхприродной реальности и высвобождение истинной красоты из-под грубых покровов вещества" (СС.II, 557). Для Иванова в 1908-1911 гг. искусство предполагает или пассивность художника перед высшей реальностью ("подвиг послушания", СС.II, 602) или же некое магическое управление реальностью ("теургия"), но никак не жизнь в мире действительности. Иными словами, онтологический статус художественного символа заслоняет его функциональную роль по отношению к человеку, а искусство замыкается в самодовлеющий (и романтический) мир творчества.

Это понял, например, С. Л. Франк, когда он заметил смешение понятий символа и мифа у Иванова в *Двух стихиях современного символизма*. "Если я верно понимаю соответствующее рассуждение Вяч. Иванова, — пишет Франк, — «миф» отличается у него от символа только своею «общепризнанностью»; поэтому он утверждает, что всякий истинный и реалистически воспринимаемый символ неизбежно должен быть принят всеми и, следовательно, стать подлинным мифом".[7] По Франку, у Иванова "задачи искусства и религии оказываются едва ли вполне тождественными", и в этом скрыт соблазн эстетизма или "артистического народничества". Выход

---

[7] ФРАНК С. Л., Артистическое народничество. Русская мысль 1910, 32-33.

из положения находится в более строгом различении между символом, как эстетическим обозначением, и мифом, как религиозной реальностью:

> Всякий поэтический символ, даже имеющий смысл *указания на реальность,* — как символ — есть фикция, образ, сравнение; *и в этом именно и состоит коренное различие между символом и мифом.* Ибо миф — не для художника, который им наслаждается, а для религиозного человека, который в него верует — есть, по указанию самого Вяч. Иванова, уже не "обозначение", не "знак", а подлинное определение, уяснение, "субстанциальное познание вещи божественной".[8]

По отношению к мифу символ играет чисто функциональную роль, символ должен еще найти нравственное применение.

Таким образом поворот в ивановской эстетике к преодолению романтизма может рассматриваться не как отказ от прежних позиций, а как воссоединение психически-нравственного преобразования, как функционального аспекта искусства, и ознаменования, как его онтологического аспекта. В 1908 Иванов писал: "В разных сферах сознания один и тот же символ приобретает разное значение /.../ Подобно солнечному лучу, символ прорезывает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняет в каждой сфере иное назначение" (СС.II, 537). Цель ивановской эстетики третьего периода — показать, как знаменательно-символическое искусство "исполняет" функцию нравственного преобразования личности в зависимости от потребностей и способностей этой личности.

В статьях 1912-1914 Иванов обращается к проблемам художественной коммуникации и интерпретации, вводя новые понятия, призванные объяснить, как люди понимают друг друга посредством искусства и как человек относится к тому, что ему открывается в художественных произведениях. "Внутренний канон" — врожденная способность художника облечь свои личные переживания и откровения в общечеловеческие формы. "Лицо" — это нравственный аспект личности художника, определяющий диапазон его творческого потенциала.[9] Наконец, в статье *О границах искусства*

---

[8] ФРАНК С. Л., Артистическое народничество, 33-34.

[9] См. статьи *Мысли о символизме* (1912), СС.II, 605-612, и *Манера, лицо,*

(1913-1914) Иванов различает художника и человека в художнике: если художник должен уметь низойти к людям и облечь вдохновение в сообщение, то человек должен сам учиться у этих сообщений свыше, дабы в будущем он мог восходить все выше и выше (СС.II, 629-632). Иначе говоря, эстетика Иванова приобретает персоналистический и даже экзистенциальный оттенок, находит смысл искусства не только в ознаменовании высших реальностей, но и в том, чтобы оно учило людей понимать и преобразовывать свою действительность в соответствии с этим откровением.

Поворот Иванова к личностному началу эстетики обуславливает возниковение несколько иного взгляда на духовную культуру, который по праву может называться герменевтической теорией. Определение поздней эстетики Иванова как герменевтики оправданно, поскольку оно освещает некоторые особенности его эстетических построений этих лет и позволяет точнее показать, как Иванов преодолевал ущербность чисто романтического мировоззрения. Во-первых, это касается его нового, историзированного понимания таких духовно-культурных понятий, как романтизм. Во-вторых, в литературно-критических статьях Иванова, особенно о Достоевском, можно выявить цельную герменевтику в собственном смысле, т. е. теорию интерпретации чужих высказываний. В-третьих, обращение Иванова к большим поэтическим формам начиная с 1912 г. связано, на наш взгляд, с его интересом к тому, как духовное предание порождает актуальный смысл для личности.

Тенденцию ивановской мысли после 1912 г. ясно показывают изменения, которые претерпел его взгляд на романтизм. Собственно романтизм перестает его занимать, он заостряет внимание на роли отдельных творческих личностей в историческом процессе. Первая такая статья — *Гете на рубеже двух столетий* (1912), само название которой уже дает понять, что Гете берется как исторический деятель,

---

стиль (1913), СС.II, 616-626. По мнению А. Ф. Лосева, в статье *Манера, лицо, стиль* Иванов в основном повторяет шаблонные понятия немецких романтиков, но как раз понятие "лицо" полностью отсутствует в романтических теориях, приведенных Лосевым (ЛОСЕВ А. Ф., Проблема художественного стиля. Киев 1994, 139-140). Кажется, понятие "лицо" является как раз попыткой включить в романтическое мировоззрение понятие человека как самоценного и самоцельного начала творчества, т. е. сделать символизм антропоцентрическим и персоналистическим.

а его произведения — как события, несущие определенный, "ситуациоинный" смысл для читателей.

Особенно значимой является новая оценка Ивановым Байрона и байронизма. Если в 1905 г. Иванов писал о *Байроне и идее анархии*, то в 1916 г. Байрон — это уже не воплощенная "идея", а "событие в жизни русского духа".[10] Смысл Байрона раскрывается только при анализе традиции, им порожденной, в частности в произведениях Пушкина, который одновременно выразил для России байроновское откровение о личности и дополнил его откровением о взаимоотношениях между личностью и народом. Пушкин первым обнаружил образовавшуюся в России пропасть между личностью и народом и первым указал на исцеление этой пропасти посредством синтеза личностной энергии и народной религиозности.[11] "Пушкин сделал проблему Байрона своей и разрешил ее самостоятельно" (СС. IV, 310), тем самым создавая динамику русской культуры, в каком-то смысле даже порождая русскую историю как сознательный процесс.

Если Байрон открыл русским значение личности, а Пушкин переработал это откровение в новое слово о народе, то "продолжателем" (СС.IV, 342) этой герменевтической традиции Иванов считает Достоевского, чья интерпретация пушкинского творчества впервые выявила его полный смысл (СС.IV, 307). Может показаться, что, отождествляя русскую историю с определенной литературной традицией, Иванов остается таким же мечтательно-эстетизирующим романтиком, каким он был в эпоху театральной утопии. Но позднейший взгляд Иванова на историю опирается все же на конкретные события культурной жизни, пытается определить актуальные задачи русской культуры, основываясь на активизации и реализации культурной памяти. Трансцендентная реальность как бы отодвигается на второй план, она становится доступной лишь благодаря существованию некого постоянного диалога между участниками в едином культурном диалоге. Иванов занимает свое место в диалектическом развитии русской культуры, и этим он надеется поддержать процесс русского национального самосознания, начатый Пушкиным и продолженный Достоевским.

Именно в своих анализах творчества Достоевского Иванов формулирует, каким образом художники действуют на

---

[10] См.: Байрон как событие в жизни русского духа (1916). СС.IV, 292-296.

[11] См.: О *Цыганах* Пушкина (1908). СС.IV, 299-323. Иванов рассматривает *Цыган* как "торжество хора над утверждением уединенной воли" (СС.IV, 303).

индивидуальное и национальное самосознание в своих произведениях.[12] Ключевым моментом в герменевтической теории Иванова является катарсис как механизм художественной коммуникации. Он называет произведения Достоевского "попытками сообщить миру, хотя бы отчасти и смутными намеками, — то, что разверзлось перед ним однажды в катастрофическом внутреннем опыте и что время от времени напоминало о себе в блаженных предвкушениях мировой гармонии перед припадками эпилепсии" (СС.IV, 423). Достоевский "проникает" в чужие личности, испытывая при этом "трагическое" состояние саморазрушения; возвращение в себя порождает чувство катарсиса, которое кристаллизуется в художественных произведениях.

Весь этот процесс повторяется при прочтении произведения другими людьми, которые проникают в характеры, созданные Достоевским, теряют себя, чтобы найти себя обновленными. "Ужас и мучительное сострадание могущественно поднимает у нас со дна души жестокая (ибо до последнего острия трагическая) муза Достоевского, но к очищению приводит нас всегда, запечатлевая этим подлинность своего художественного действия" (СС.IV, 411). Чувство катарсиса, сообщенное читателю произведением Достоевского, обозначает, что "в нас совершилось какое-то неизгладимое событие, что мы стали отныне в чем-то иными и жизнь для нас чем-то иною навек и что какое-то неуловимое, но осчастливливающее утверждение смысла и ценности, если не мира и Бога, то человека и его порыва, затеплилось звездой в нашей, от чего-то жертвенно отрешившейся и

---

[12] В своей реконструкции герменевтики Иванова мы несколько отстраняемся от научной герменевтической теории, изложенной самим Ивановым в своей диссертации *Дионис и прадионисийство*. Однако анализ последней в статье СИЛАРД Л., Проблемы герменевтики в славянском литературоведении XX в. (фрагмент). Studia Slavica 38, 1-2, 1993, позволяет отметить несколько важных точек соприкосновения, напр.: "понимание текста представляет собой введение прецедента и знание правил соотнесения прецедента с данным актуальным событием" (179); "Общение с текстом понимается как переживание процесса рождения текста в зеркально опрокинутом порядке" (180); "Текст рассматривается как личностно-персонифицированный носитель соборной памяти. /.../ Общение с текстом — соответственно — уподоблялось общению с возрождаемой/воскрешаемой личностью, которая сопрягает в себе Ты и Над-Ты и поведение которой непредсказуемо" (181). Ср. также GHIDINI M. C., Critica Letteraria e ermeneutica in Vjačeslav Ivanov. // Il confronto letterario (Pavia), vol. 7, no. 13.

тем уже облагороженной, что-то приявшей и в муках зачавшей, но уже этим богатой и оправданной душе" (СС.IV, 412). Поскольку изначальное творческое событие передается каждому читателю в его специфической жизненной ситуации, смысл произведений Достоевского порождает новый экзистенциальный смысл для читателя, передает нравственный императив, в соответствии с которым читатель пытается преобразовываться.

Исключительная роль трагического в актах художественной коммуникации открывает новые горизонты на определение Ивановым трагического и эпического в искусстве. Трагическое и эпическое — не чисто эстетические категории, а способы художественной коммуникации, даже шире, модусы бытия в мире. Если трагическое — сила, передающая смысл единоличного акта коммуникации, то эпическое относится к традиции, которая возникает вокруг особенно значимых творческих актов и которая создается именно рядом трагедийных событий. Например, в статье 1908 г. *О "Цыганах" Пушкина* (СС.IV, 300), Иванов показывает лирическое происхождение поэмы, называет ее "лирической драмой" (СС.IV, 300- 302) и далее показывает, как она приобретает черты трагедии: это как бы объясняет силу, с которой читателю передается трагическая развязка поэмы. Но историческое значение поэмы, как зачинательницы целой традиции мысли, продолженной такими мыслителями, как И. В. Киреевский, В. Г. Белинский, и Ф. М. Достоевский, перемещает акценты с катартической развязки на исторический контекст поэмы в развитии русского национального самосознания, перелагает поэму на эпическое пространство и эпическое время, т. е. делает ее эпической. Подобным образом в статье 1917 г. *Два лада русской души* (СС.III, 348-353) Иванов различает трагических и эпических людей. Это — не психологические состояния, а две разные установки: трагическое — установка на личное переживание абсолютного в настоящем, тогда как эпическое — самосознание, основанное из традиции, созданной рядом трагических переживаний в прошлом. Обе установки, оба душевных строя нужны в творчестве и жизни, обе представляют собой части единой герменевтической теории.

Герменевтическая тенденция в творчестве Иванова обнаруживается не только в его литературно-критических статьях, но и в его больших художественных произведениях, написанных после 1912 г. Этот факт напрямую связан с образом *Нежной тайны*, знаменующей возникновение новой человеческой жизни из страданий

и утраты любимой жены. Нежная тайна обозначает обращение к человеку как к цели всякой художественной деятельности, и вся традиция, вся история сворачивается на личности, превращается в экзистенциальный императив. Если представить эпическое начало в творчестве Иванова не как набор внешних характеристик, а как установку на традицию, то выявляется особый пласт смысла его собственных больших художественных произведений.[13] Их эпичность коренится не в историческом масштабе повествования, а в соотнесенности личного повествования с национальной или вселенской традицией, в роли памяти, как гносеологического принципа. В *Младенчестве* лирический герой осознает свое поэтическое призвание как способ искупить отцовский грех. В *Светомире* Иванов компонует разные эпохи и даже локусы православно-славянской истории в единое целое, чтобы выявить смысл предшествующей истории и побудить людей к созданию новой главы в этой истории. В *Римском дневнике 1944 г.* Иванов соотносит внутренние переживания с событиями, относящимися к разным пластам хронологии (напр. к биографии Иванова, к истории русской поэзии, к церковному календарю, к современной истории, и т. д.). Созданная панорама разнородных событий выступает как некий текст, который Иванов читает и применяет к собственному положению.

В какой-то мере герменевтический элемент в творчестве Иванова сближает его с такими современниками, как С. А. Венгеров, которые следовали общественным традициям русской критики. В очерке *Этапы нео-романтического движения*, например, Венгеров писал: "Цикл завершился, начинается что-то новое или, вернее, идет совершенно определенный возврат к великой простоте русского реализма, к искренности русского литературного творчества, к его священному желанию достигнуть не только эстетического совершенства, но и быть проводником красоты нравственной".[14] Венгеров определил способ воздействия литературы на читателя как "очарование",[15] что пожалуй далеко уступает по силе и убедительности ивановскому понятию "катарсис", но все же

---

[13] В 1912 Иванов писал: "Эпос представляет <трагическую> диаду как бы в отдалении, заставляет созерцать ее с высот уже достигнутого синтеза" (СС.II, 203).

[14] ВЕНГЕРОВ С. А., Этапы неоромантического движения, 2.

[15] ВЕНГЕРОВ С. А., Этапы неоромантического движения, 12.

примечательно, как такие разные критики сблизились в общем стремлении обеспечить нравственную ценность современной литературы.

Определение поздней эстетики Иванова как герменевтики также позволяет рассмотреть его зрелую мысль в контексте современной европейской философии. Между вышеизложенной герменевтической теорией и философией Г.-Г. Гадамера, например, наблюдается ряд существенных параллелей. Понятие "действенной истории" ("Wirkensgeschichte") сопоставимо со взглядом Иванова на историю как на источник экзистенциального смысла. "Традиция, — пишет Гадамер, — не только постоянная предпосылка, но мы сами ее создаем, поскольку мы понимаем, участвуем в развитии традиции, и таким образом определяем ее".[16] Далее, Гадамер также выделяет понятие катарсиса, как механизм коммуникации; катартическое состояние, испытанное при принятии чужого высказывания, требует применения ("applicatio") в действительной жизни, дает читателю или слушателю нравственный императив к действию.[17] Параллели также наблюдаются между ивановской герменевтикой и теорией Ганса Роберта Йаусса, который выделяет три момента эстетической рецепции: poesis (творение), aesthesis (рецепция), и catharsis. Катарсис для Йаусса обозначает "практическое применение искусства в социальных функциях сообщения, побуждения, и оправдания норм действия".[18] Ясно, что современные немецкие мыслители не разделяют космического полета мысли Вяч. Иванова, а также что их разработка теоретических проблем достигает гораздо большей законченности и ясности, чем у Иванова, но сравнение помогает обозначить то, что Вяч. Иванов можеть дать в современных теоретических спорах.

Развитие творчества Вяч. Иванова в 1903-1919 гг. показывает его желание найти основание для своего романтического видения в реальном мире и в историческом процессе. Если первые два периода остаются в рамках романтизма, понятого как "неприятия мира", а потом как пассивного приятия трансцендентной реальности, в третий период Иванов приближается к более уравновешенному и диалектическому взгляду на роль человеческого творчества в

---

[16] GADAMER H.-G., Wahrheit und Methode. Tübingen ²1965, 277.

[17] GADAMER H.-G., Wahrheit und Methode, 290-291.

[18] JAUSS H. R., Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics. Trans. Michael Shaw, Minneapolis 1982, 35.

реально-существующем мире. Центральным положением в этом повороте является его признание человека самоцельным существом, которому искусство должно служить. Из-за этого антрополоцентризма история выступает не как совокупность материальных процессов, а как живая традиция постижений абсолюта конкретными личностями. Понять себя — значит включить себя в этот человеческий контекст, занять свое место в традиции. Вместе с тем Иванов разрабатывает теорию понимания, основанную на силе трагического переживания, которое сопровождает как художественное творчество, так и восприятие произведений искусства. Таким образом интеллектуальный путь Вяч. Иванова идет от романтизма к герменевтике.

ROSEMARIE ZIEGLER

ЗАМЕТКИ О ПОЭТИКЕ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА БАКИНСКОГО ПЕРИОДА

В статье Н. Котрелева *Вяч. Иванов – профессор бакинского университета* говорится о том, что

> [к]ультурно-просветителькая деятельность Вяч. Иванова вовсе не ограничивалась рамками университета. Его универсальные познания, экспансивность его характера, как культурного работника, слава известного поэта и критика обеспечили ему видное место в художественной жизни Баку тех лет.[1]

Цель нашей статьи - представить работу В. Иванова в Баку в некоторых до сих пор мало известных аспектах, как например его участие в разного рода культурных мероприятиях города, в организационной работе, в публичных докладах, печатных публикациях и др. Во второй части статьи мы предлагаем небольшой разбор одного из стихотворений В. Иванова бакинского периода, *Умер Блок* (1921).

Автор данной статьи летом 1977 года в библиотеках и архивах Баку просмотрела местные журналы и газеты 1920 – 1921 гг. в связи с темой об Алексее Крученых в Баку. Тогда ею были обнаружены и материалы, касающиеся пребывания В. Иванова в Баку. Сроком пребывания А. Крученых в Баку объясняется наше ограничение в рассматриваемом сроке пребывания В. Иванова в Баку: от ноября 1920 года до конца 1921 года. Следует сказать, что мы не могли проверить точность данных из газет и журналов, которые мы приводим, как и то, имели ли на самом деле место указанные в печати мероприятия. Что касается полноты источников для наших исследований, надо сказать, что комплекты некоторых газет были не полны или газеты нам не выдавались полностью. Поэтому вероятно, что найдутся еще другие сведения о работе В. Иванова в Баку. Следует и предполагать, что не весь объем культурно-

---

[1] КОТРЕЛЕВ Н. В., Вяч. Иванов – профессор бакинского университета. Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 209, 1968, 334.

просветительской деятельности В. Иванова был зафиксирован в прессе.

Первые отзывы в прессе о В. Иванове касаются его приезда в Баку. В газете *Бакинский Рабочий* от 21 ноября заметка *Новые силы*: "Одновременно с проф. Сахоновским в Баку приехал поэт Вячеслав Иванов, все время работавшим в центре. Как проф. Сахоновский, так и Вячеслав Иванов приглашены в бакинский университет занять соответствующие кафедры по русской, иностранной литературе и по истории театра."[2] На той же странице объявление о вечере В. Иванова "О коллективном творчестве". Подробнее об этом вечере будет сказано ниже.

К 21 ноября 1920 г. относится также первое нам известное сообщение в прессе об активном участии В. Иванова в культурной жизни Баку. В газете *Коммунист* сообщение о "Вечер[е] памяти Льва Толстого. Внешкольный отдел наркомпроса в помещении государственного театра устраивает 21-го ноября сего месяца торжественный вечер – спектакль памяти великого русского писателя Л. Н. Толстого. С речами выступят т.т. Вячеслав Иванов /.../ и Ахвердов." После выступлений спектакль *Плоды просвещения.*[3]

30 ноября 1920 г. первое нам известное сообщение в прессе об участии В. Иванова в организационной работе. В газете *Бакинский Рабочий* заметка : "Собрание журналистов. /.../ Для организации «Дома печати» избирается комиссия в составе тт. Андреева, Вяч. Иванова, Городецкого..."[4].

15 сентября 1921 г. датируется сообщение в прессе о Съезде работников искусства (2-ой день, утреннее заседание). "Председательствует тов. Иванов. В порядке дня доклады с мест. Выступают делегаты из уездов."[5]

25 декабря 1921 г. в газете *Бакинский Рабочий* сообщение Агитотдела БК. о том, что в городе проходят "широкие митинги на тему: Пролетарское просвещение и неделя помощи школе. Докладчиками выступят /.../ Рабочий клуб, тт. Агамали ог. и проф. Вячеслав Иванов."[6]

---

[2] Бакинский Рабочий № 12 (99), 21 ноября 1920, 4.
[3] Коммунист № 168, 21 ноября 1920, 4.
[4] Бакинский Рабочий № 20 (107), 30 ноября 1920, 4.
[5] Бакинский Рабочий № 210, 15 сентября 1921, 8.
[6] Бакинский Рабочий № 295, 25 декабря 1921, 4.

В. Иванов не только организационно, но и идейно в Баку продолжал работу, начатую в России. Об этом свидетельствуют хотя бы его публичные доклады вскоре после его приезда в Баку. 2 декабря он выступал с докладом о коллективном творчестве. "2 декабря 8 ч. в помещении столовой союза «Рабис» состоится для всех членов «Рабис» доклад-диспут тов. Вячеслава Иванова на тему «Коллективное творчество». После доклада состоятся прения."[7] Возможно что содержание доклада было идентично с текстами выступлений Иванова на эту тему еще в Москве, стенограммы которых публикуются в нашем сборнике. Рецензии на доклад по данной теме в бакинской прессе отчасти были отрицательными.

Тема "Александр Блок" с начала пребывания В. Иванова в Баку оставалась актуальной. В газете *Коммунист* от 30 января 1921 г. сообщение о том, что "В воскресенье, 30 января, в 7 часов вечера, в педагогическом кружке состоится литературно-музыкальный вечер, посвященный Александру Блоку. 1) Вступительное слово Вячеслава Иванова. 2) Музыка – чтение – декламация."[8]

Накануне того, как В. Иванов узнал о кончине А. Блока, он - предчувствуя его смерть, - написал стихотворение "В глухой стене проломанная дверь... ", которое впоследствии получило название *Умер Блок*[9]. Разбор этого стихотворения мы даем ниже. 23 августа 1921 г. В. Иванов в здании университета публично выступал с "Лекцией о Блоке", устраиваемой комиссией помощи голодающим Р.С.Ф.С.Р. при Наркомпросе А.С.С.Р. (в пользу голодающим Поволжья). 26 августа в газете *Бакинский Рабочий* был напечатан отзыв об этом выступлении, подписанный М. Д. (вероятно Михаил Данилов). Текст отзыва мы приведем полностью, так как его содержание кажется нам интересным в смысле понимания В. Ивановым поэтики Блока.

Лекция о Блоке.

Строго говоря лекции не было: с грустной задумчивостью тов. Иванов рассказал о творческом естестве Блока, не вдаваясь в обстоятельный критический разбор произведений покойного поэта и не стремясь к поведению каких бы то ни было итогов.

---

[7] Коммунист № 177, 1 декабря 1920, 1

[8] Коммунист № 22, 30 января 1921, 2.

[9] ИВАНОВ В., Собрание сочинений. Т.III, Bruxelles 1979. (Далее: СС.III)

Выделив Блока как одного из основоположников русского Символизма, не состоявшего ни в каком родстве с западноевропейским и вскормленным самобытными веяниями и настроениями, тов. Иванов особенно подчеркнул в творчестве почившего поэта свойственное только определенным избранникам поэзии таинство словорождения, тесно сплетенное с осознаванием его и противоречием[?] в образ.

Поэт – художественный орган, выращивающий язык. К этому типу принадлежал Блок и это свойство запечатлело его творения печатью неувядаемости.

Начав символистом, Блок преломился в романтика и затем неизбежно подошел почти вплотную к реализму.

Смутно, но остро предчувствуя революцию, Блок ждал ее с болезненным нетерпением, и бурно принял по ее пришествии, приветствуя красную гостью *Скифами*, *Двенадцатью* и статьями к русской интеллигенции. Но затем наступил надлом, разочарование в очень многом и полная творческая апатия. Последняя книжка *Седое утро* не содержит в себе ничего нового: это – грустные, иногда иронические, а подчас глубоко надрывные размышления о быстролетности ярких мечтаний, суетности, тупости и серости жизни. Одно из последних написанных Блоком стихотворений *Напутствие* определенно говорит о сильном желани смерти, которую поэт называет "старым другом". Блок остался "обреченным лириком" до печального конца, который будучи безвременным роковым образом ответил настроениям поэта. В новом хоре голос Блока не смог прозвучать.

Аудитория, немногочисленная, как полагается, когда речь идет о человеколюбивой цели, почтила память поэта вставанием и тепло благодарила лектора. М. Д.[10]

В первой половине 1921 г. в бакинском журнале *Искусство* 1 отдела Искусств Наркомпроса А.С.С.Р., ответственным редактором которого был С. Городецкий, были напечатаны три стихотворения В. Иванова "Гнет и ломит ноша снега..." (1917), "Ласточки вьют свой уют под окошком..." (1917) и *Газэла*[11]. В газете *Бакинский Рабочий*

---

[10] Бакинский Рабочий № 194, 26 августа 1921, 2. (22 августа в бакинской газете *Военмор* был напечатан некролог В. Маяковского *Умер Александр Блок.*)

[11] Искусство 1, (Баку) 1920/21.

от 15 июля 1921 г. появилась рецензия Исполкома Маспролита о новом журнале с отрицательной оценкой его "академического" раздела:

> ...мы, наконец, попадаем в "Академию". Об этом свидетельствуют имена метров – В. Иванов, С. Городецкий. И точно – с первых же строк историко-филологических экскурс: тут и "вертограды". И "визги племени Эолова" и "Зевс" и "Ветхий Кронос бледнолицый, треплющий сединами". /.../ Все стихотворение, как и другие вещи В. Иванова, заправлено папильотками безукоризненных рифм, украшено аллитерациями и проч. На таких вещах несомненно могут учиться начинающие поэты, но то же самое они могут сделать и по учебнику теории словесности, изданному добрый десяток лет тому назад. При чем же здесь "вулканы взлетающей из глубины масс магмы" и "проблема коллективного творчества" и проч. "горизонты"? Очевидно не при чем.[12]

В журнале *Искусство* 1 имеется и сообщение о докладе В. Иванова "О структуре стиха" 15 апреля 1921 г. в Литературной студии при Бакинском университете, "где, указывая на бедность литературы по этому вопросу, [В. И.] дал свое определение русского стиха."[13]

Другая тема в публичных выступлениях В. Иванова - творчество Н. Некрасова, которого Иванов, как известно, отчасти высоко ценил. 5 декабря 1921 г. Культотдел АСПС и союз работников просвещения и искусств в Государственном театре организовали "Торжественное празднование 100 летия со дня рождения Н. А. Некрасова. Общественное и литературное значение творчества Н. А. Некрасова охарактеризуют: Зам Наркома Просвещения В. В. Томашевский, Вячеслав Иванов, Пилашевский и на тюрском языке Ахвердов..."[14] В *Азербайджанских Известиях* появился положительный отзыв о выступлении В. Иванова, подписанный "Эль":

---

[12] Бакинский Рабочий № 158, 15 июля 1921, 2.

[13] Искусство 1, (Баку) 1920/21, 43.

[14] Бакинский Рабочий № 277, 4 декабря 1921, 4. (Ср. и Азербайджанские Известия № 278, 5 декабря 1921, 7.)

Вячеслав Иванов в своем слове охарактеризовал Некрасова как "поэта великого сердца", творчество которого по существу обусловлено социальными и экономическими условиями его эпохи. Мно́го поэтому в известном смысле устарело в поэзии Некрасова, произведения которого не дышат на нас той поэтической молодостью и свежестью, какая присуща бессмертным образам истинного искусства. Невысока техника и звуковая сила металла некрасовского стиха, который часто в своей вялости влачится прозаической строчкой. Но там, где Некрасов не занят временными интересами исторической минуты, там он истинный поэт-художник и мастер формы. Чествование Некрасова – это благодарственный праздник признательных потомков, ценящих в его поэзии первую колыбельную песню русской революции и свободы.[15]

В *Бакинском Рабочем* доклад В. Иванова имел отрицательную рецензию, подписанную М. Д. (вероятно Михаил Данилов) - между прочим из-за того, что "характеризуя творческую мощь Некрасова не следовало отделываться общими местами вроде «подымался до гениальной высоты художественных достижений», в то же время утверждая, что Н. А. «не принадлежал к числу великих поэтов, властителей формы и звука."[16] О Некрасове В. Иванов говорил и на вечере культпросвета совета старост при Бакуниверситете 6 декабря 1921 г. Об этом выступлении для молодых слушателей появился положительный отзыв в печати. "Удачным нужно считать выступления проф. Сиповского и проф. Вячеслава Иванова. /.../ Вяч. Иванов заставил своих молодых слушателей не только слушать, но и мыслить."[17] .

В интересующей нас деятельности В. Иванова в Баку тема Пушкина присутствовала как участие В. Иванова в обсуждении докладов других лиц о Пушкине. "В литературной секции (при университете) 13 мая 1921 г. состоится доклад А. Крученых «Об эпитете дикий у Пушкина». После доклада прения при участии Вячеслава Иванова, Татьяны Вечорки, Н. Гру<...>мана и других".[18] 17 июля 1921 г. в зале Политехнического института состоялся "вечер

---

[15] Азербайджанские Известия № 281, 8 декабря 1921, 5.
[16] Бакинский Рабочий № 280, 7 декабря 1921, 4.
[17] Азербайджанские Известия № 281, 6 декабря 1921, 5.
[18] Бакинский Рабочий № 105, 11 мая 1921, 2.

поэта Д. А. Харазова по следующей програме: 1) Разбор *Анчара* Пушкина со звуковой стороны, 2) стихи Д. А. Харазова. К участию в вечере приглашены поэты Вяч. Иванов, Сергей Городецкий, Мих. Данилов и Юрий Деген."[19] Особенно доклад Харазова по видимому имеет отношение к позднейшей статье В. Иванова *К проблеме звукообраза у Пушкина* 1925 года. В объявлении в газете *Бакинский Рабочий* от 12 июля было заявлено о другой программе Харазова, который являлся и представителем психоаналитического подхода в искусстве и науке об искусстве. В программе говорилось о докладе Харазова "на тему «О психологии поэтического творчества». После доклада чтение поэмы докладчика *Не воскреснет*. В дискуссии примут участие: Городецкий, Данилов, Деген и Вячеслав Иванов."[20]

Как известно, А. Крученых и Д. Харазов принадлежали к группе футуристов и авангардистов, приехавших в 1919 году из Тифлиса в Баку. К ним принадлежали и Татьяна Вечерка, Юрий Деген и Г. Робакидзе. В. Иванов несколько раз участвовал в мероприятях с представителями этой группы. А. Крученых в это время в Баку широко пропагандировал теорию зауми, в Баку вообще выходили самые радикальные книжки заумного творчества. В газетах вообще мы в это время находим самые пристрастные дискусии на тему зауми.[21]

* * *

Среди стихотворений В. Иванова бакинского периода есть три произведения, которые не относятся к стихотворениям, которыми В. Иванов в Баку обменялся со своими студентами, или к "легкому жанру" его оперетки *Любовь мираж?* 1924 года - *Умер Блок* (1921), *Зых* (1922) и *Был в сердце поздний ропот* (1921?). Из них *Умер Блок* впервые был напечатан в *Современных записках* 63 (1937). Вместе со стихотворением *Зых*, *Умер Блок* был опубликован в посмертном сборнике В. Иванова *Свет вечерний* (1962)[22]. *Был в сердце поздний*

---

[19] Бакинский Рабочий № 158, 15 июля 1921, 2.

[20] Бакинский Рабочий № 155, 12 июля 1921, 2.

[21] См., напр., Бакинский Рабочий № 120, 29 мая 1921, 3; Искусство 1, (Баку) 1920/21, 40.

[22] ИВАНОВ В., Свет вечерний. Oxford 1962, 52.

ропот впервые был напечатан в *Свете вечернем* брюселльского *Собрания сочинений* В. Иванова.[23]

УМЕР БЛОК

В глухой стене проломанная дверь,
И груды развороченных камней,
И брошенный на них железный лом,
И глубина, разверстая за ней,
И белый прах, развеянный кругом, -
Все - голос Бога: "Воскресенью верь".
(СС.III, 532)

Толкование стихотворения В. Ивановым в связи со смертью Блока было им дано после написания текста. По словам Иванова, стихотворение возникло "...10.VIII вечером, при виде проломанной в университетском корридоре двери. Утром узнал, что вчера в 10 ч. утра умер Александр Блок." (СС.III, 838)[24] В примечаниях к брюссельскому изданию сказано о рукописи стихотворения, что "[н]а следующей странице сохранились два наброска незаконченного стихотворного обращения к Блоку /.../ В другом блокноте стихотворения записаны под заглавием *Смерть А. Блока.*" (СС.III, 838-839)

Мы вкратце будем рассматривать стихотворение *Умер Блок* относительно некоторых аспектов его звуковой инструментовки и его художественного пространства.

Звуковая инструментовка *Умер Блок* сосредоточена на анафорах шестистишия и на рифмующих словах в конце строк. "И" как доминирующая анафора стихотворения соединяет 2, 3, 4 и 5 строк. Фонетическая анафора "В" в 1 и 6 строках ("В", "Все") имеет кольцевую структуру. Кольцевая структура повторяется и в рифмующих словах в конце 1 и 6 строк "дверь" и "верь". Анафоры стихотворения представляют разновидность основного звукового стихотворного приема В. Иванова – анаграмматической криптограмматики его стихотворений.[25]

---

[23] СС.III, 505. Текст не был включен в состав *Света вечернего* издания ИВАНОВ В., Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 1-2, СПб. 1995.

[24] Дошла неверная дата – А. Блок умер 7 августа 1921 г.

[25] См. и статью M. C. Ghidini *Звук и смысл...* в этом сборнике. См. и книгу: ПУЗЫРЕВ А. В., Анаграммы как явление языка. М. – Пенза 1995.

В анафорах *Умер Блок* на наш взгляд зашифрованы инициалы имени В. Иванова "В", "И", "И", а вероятно и первая буква "В" имени его покойной жены Вера Шварсалон. Таким образом стихотворение можно оценить как акростих. Имя "Вера" зашифрована и в последнем слове стихотворения "верь".

Фонемы тематически ключевых слов в стихотворениях Иванова повторяются во всем тексте. Одна из основных звуковых тем *Умер Блок* - гласные "е" и "о" в рифмующих словах в конце строк - "дверь", "камней", "лом", "ней", "кругом", "верь". Возможно, что в ударных гласных "е" и "о" в рифмующих словах цитируются имена "Вера" и "Блок". "Е" и "о" повторяются в других словах стихотворения, можно говорить о том, что стихотворение почти целиком построена на гласных "е" и "о".

Грамматически одинаковые части шестистишия в стихах 1-5 образуют сложную симметрию повторов. Симметрия в плане звуковых повторов и повторов на уровне грамматики и синтаксиса усиливается еще и паратактическими конструкциями стихотворения, состоящего из одного предложения.

Формальной упорядоченности стихотворения противостоит его тематика. Темы стихотворения "Разрушение", "Хаос", "Насилие" (ст. 1-3) и "Могила", "Тление", "Воскресенье" (ст. 4-6). Они выражены в таких морфемах ст.1-5 как "лом" (ст. 1: проломанная дверь, ст. 3: лом) и "раз-" (ст. 2: развороченных, ст. 4: разверстая, ст. 5: развеянный).

Сюжет стихотворения состоит из трех частей. Он исходит из описания аутентичной, автобиографически мотивированной, основанной на страдании действительности, которая переходит в возвышенную реальность – в глубину и в могилу, в прах и в преображение, в воскресенье. В основе сюжета лежит известная идея В. Иванова о страдании и о последующим за ним воскресении в новой форме.

Пространственно-временные категории текстов В. Иванова моделируются посредством цитат и аллюзий из текстов разных временных, исторических, культурных и других пространств, из автобиографических, поэтических, библейских текстов.

На первом плане в стихотворении *Умер Блок* автобиографически мотивированное, повествовательное описание внутреннего пространства из повседневной жизни Иванова в Баку.

Однако вероятно, что не осознанно текст стихотворения возник не только в предчувствии смерти Блока, но и в связи с первой годовщиной смерти жены В. Иванова Вера Шварсалон 8 августа 1920 г. (ср. выше упомянутые указания на ее имя в тексте стихотворения).

В первой половине текста (ст. 1-3) описание разрушенной стены с проломанной дверью в здании бакинского университета передает "хаос" перед и за стеной и дверью. Проломанная дверь в данном контексте коннотирует границу и порог между двумя пространствами, которые можно оценить как пространства жизни и смерти.

Увиденные и подразумеваемые Ивановым пространства стихотворения в основном мотивированы в ключе библейских текстов. "Дверь" как проломанная дверь коннотирует дверь гроба, могилы, - в библейском контексте например *Мар.* 16, 3 о воскресении Христа: "И говорят между собой: Кто отвалит нам камень от двери гроба?". "Дверь" коннотирует и двери вечные. Тема воскресения повторяется в ст. 6 стихотворения.

Вторая половина стихотворения (ст. 4-5) моделирует пространство смерти. За дверью начинается "глубина" (ст. 4) гроба, могилы. Но по видимому "глубина" здесь имеет и другие коннотации. Стихотворение *Умер Блок* на наш взгляд цитирует и продолжает обращение из незаконченного стихотворения В. Иванова от августа 1920 г., - сонет IX из цикла сонетов *De profundis amavi.* Незаконченный сонет, в котором отсутствуют две терцины, т. е. шестистишие, возник в предчувствии близкой смерти его жены Вера – также как и текст *Умер Блок* возник за день до известия о смерти Блока.

Из глубины Тебя любил я, Боже,
Сквозь бред земных пристрастий и страстей.
Меня томил Ты долго без вестей,
Но не был мне никто Тебя дороже. /.../
(СС.III, 578)

В последней строке *Умер Блок* даны слова Бога в форме прямого обращения к людям. В них цитируются слова Иисуса из *Иоан.* 11, 25 - "Я есмь воскресение и жизнь. Верующий в Меня, если и умрет, оживет." Можно предполагать, что "не говорящий" Бог из сонета IX, как и Бог из *Пс.* 129, 1-2, который цитируется в сонете IX - "Из глубины взываю к Тебе, Господи. Господи! Услышь голос мой." - в

Умер Блок превращается в Бога, который обращается прямо к людям: "Все - голос Бога: «Воскресенью верь!»"

"Белый прах, развеянный кругом" в ст. 5 означает смерть, тление, но возможно, что белый цвет в данном контексте коннотирует и Преображение, которое празднуется в середине августа (6 августа старого стиля).

Можно предполагать, что стихотворение представляет и диалог В. Иванова с жизненными и с литературными текстами А. Блока. Для Блока неизменным было убеждение, что его настоящие страдания оправданы из-за грехов предков, и во имя будущей гармонии. Но хаос и страдания Блока последних лет его жизни сопровождались и тоской его по прежней гармоничной жизни в кругу семьи в имении Шахматово, которое он описывает еще и в последних стихах 1921 года к поэме *Возмездие*. Возможно, что *Умер Блок* является ответом В. Иванова Блоку на вопрос о смысле разрушений, страданий и смерти.

Возмездие и *Незнакомку* Блок, вместе с другими текстами, читал на своем последнем выступлении в Москве в мае 1920 года, где они и встретились в последний раз с В. Ивановым. Выше упомянутое незаконченное посмертное обращение В. Иванова к Блоку "Отгорел твой костер..." продолжает диалог В. Иванова с его любимым стихотворением *Незнакомка*, а вероятно и с *Возмездием* и с другими текстами Блока:

Отгорел твой костер. Незнакомка знакомая
Позвала, обняла, увела...
Когда-ж мою путницу заслышу из дома я,
С ней пойду из чужого угла?
Мы по своему каждый свое ясновидели
И хватились златого кольца.
Родное и кровное мы оба обидели
Кто мать? Кто – живого отца? /.../
(СС.III, 838)

Умер Блок В. Иванова вписывается и в другие тексты из синхронной русской культуры и литературы. В стихотворении зашифрованы хаос и культурный кризис России и русской культуры после Октябрьского переворота и гражданской войны, когда топосы "дома" и хаоса являлись доминантами в русской литературе и

культуре, как и библейские темы, особенно темы апокалипсиса и воскресения, также у русскоязычных писателей в Баку.

СЕРГЕЙ АВЕРИНЦЕВ

"Я ЖЕ КАЮСЬ, ГУТОРЯ...": О ЮМОРЕ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Наша тема прежде всего остального требует выяснения границ предмета. Понятие юмора, лишь поздно вошедшее в понятийный арсенал эстетической теории, не ранее XVIII века артикулированное терминологически, находится в соседстве с целым рядом концептов: с одной стороны, *комического,* "*шутки*", если угодно, "*смеховой культуры*" по Бахтину, — с другой стороны, *иронии*, даже *сарказма* и т. п. Противоречивые, неоднозначные соотношения между этими концептами во всем различии потенциальных вариантов — юмор вне сарказма или сарказм без юмора, шутка "невинная" или саркастическая — всегда подлежали выяснению в генерализирующем дискурсе средствами эстетической теории. Повидимому, раз уж слова имеют свою историю, и специально термин "юмор" прошел путь от обозначения "влаги" (одной из *humores*, кондиционирующих, согласно понятиям античной и средневековой медицины, состояние организма и темперамент человека), через живое и по сей день английское "humour" в значении *настроения-нрава-каприза*, некоторой не поддающейся учёту спонтанной склонности, проявляющейся в нюансах, в оттенках[1], — представляется осмысленным в соответствии с этим усматривать в этом термине обозначение некоей содержательной, подчас мудрой "блажи" и причуды ума, своенравной умственной игры, более или менее тяготеющей к смеху, но отнюдь не всегда в него выливающейся (и притом вполне совместимой с самой глубокой серьезностью мысли и чувства). В рассказах Лескова о "праведниках" юмора весьма много, а в сатире Салтыкова-Щедрина нет вовсе. Особая роль формам близкой к юмору умственно-языковой игры исстари принадлежала в

---

[1] Далеко не случайно о юморе начинали говорить чаще всего в применении к английским авторам. Для описания Рабле, Лафонтена и Мольера вполне достаточно категории комического, для французов более поздних не обойтись без понятия сарказма, у Гофмана и прочих представителей *сумрачного германского гения* — гротеск; но у Стерна, у Диккенса, — конечно, юмор, иначе не скажешь.

контексте архаически-учительном[2], не предполагающем возможности смеха. Что до смеха — в усмешке или, скажем, в движении бровей субстанции юмора, именно юмора, может быть куда больше, чем во взрыве смеха. Ибо смех — реакция отчасти механическая, словно предсказуемый эффект нажатия кнопки, а юмор несовместим с механичностью. В шутке всегда есть доля конвенциональности, но юмор — уход от конвенций.

Как бы ни было сложно соотношение обсуждаемых категорий даже и на уровне, так сказать, realiora, в контексте индивидуальной характерности того или иного автора проблемы осложняются дополнительно.

Что зрелому творчеству Вяч. Иванова вполне чуждо, так это убийственно-самоубийственные аллюры романтической иронии, призрак которой со времен Гейне блуждал в пространствах европейской лирики, составляя, например, совсем особую тему для поэзии и мысли Блока (вспомним его выразительнейшую статью 1908 г. *Ирония*). Особая черта творчества Вяч. Иванова — совмещение хитроумной игры и наивной серьезности в контексте "веселого ремесла"; здесь особое место принадлежит юмору более или менее латентному, во всяком случае, не только не противолежащему серьезности метафизических тем, но, напротив, к ней определенно тяготеющему. Из этого вытекает принципиальная невозможность редуцировать вопрос о юморе Вяч. Иванова к тем его текстам,

---

[2] Учительное употребление парадоксов и каламбуров, долженствующих расшевелить внимание слушателя и приготовить его к восприятию неожиданного — всеобщий феномен традиционных культур; мы встречаем его от мудрецов Греции (особенно архаических, как Гераклит) до авторитетов талмудической традиции и далее на Восток. Подчас контекст до такой степени сакрален, что не только смеха слушателей, но даже их усмешек и улыбок вообразить невозможно, — например, в античных оракулах, в речах ветхозаветных пророков, где древнееврейский текст дает весьма живую игру каламбурных созвучий (например, в *Книге Иеремии*, 8). Законам этой традиции в значительной степени верны даже сообщаемые каноническими *Евангелиями* речи Иисуса: опыты обратного перевода на арамейский выявляют обильную игру слов, но греческий текст и перевод на любой язык сохраняет остроту парадокса, скажем, в той притче о неверном управителе из начала 16-й главы *Евангелия от Луки*, где бесчестный человек, располагающий в свою пользу нужных ему в будущем людей за счет чужих денег, поставлен в пример благотворителям, — и они, как тот догадливый хитрец, должны вовремя смекнуть, что имеющееся у них добро всё равно принадлежит не им...

которые более или менее умещаются в общепринятое понятие "шуточных".

Есть тип поэта, для которого неизбежно отведение природных пересмешнических способностей в обособленное русло приватного, как бы домашнего шуточного стихотворства; подобная тактика позволяет серьезности поэта избежать какого-либо инфицирования юмором. Классический пример — Блок, с нежных лет упражнявшийся в домашних версифицированных шутках; на мистериальные, трагические, а впрочем, даже и на инфернально-гротескные мотивы серьезной блоковской поэзии никакого отсвета от этих шуток не ложится. Даже внутри самого текста *Возмездия* заключенный в скобки катрен "Но если б ты умом раскинул, / Забыв жену и самовар, / Со страху бы ты рот разинул / И сел бы прямо на тротуар!" однозначно проведенной графической границей — и не ей одной! — изолирован от всего соседствующего. Напротив, контраст Блоку мы находим для начала в предельной хронотопической близости к нему — у Андрея Белого, остро угловатый стиль которого не разрешает дихотомического разделения: мол, здесь — серьезное, а там — игровое. "...Соединяет разум мой / Законы Бойля, Ван-дер-Вальса — / Со снами веющего вальса, / С богами зреющею тьмой: / Я вижу огненное море / Кипящих веществом существ; / Сижу в дыму лабораторий / Над разложением веществ... " — этот очень умеренный пример заставляет почувствовать разработку вполне серьезной философской темы средствами каламбурной языковой игры, как мы это постоянно встречаем и у Вяч. Иванова. Разумеется, поэты остаются достаточно непохожими: для игрового начала поэтики Андрея Белого термин "юмор"— слишком примирительное, тихое, мягкое обозначение, там порой даже к месту понятия "сатиры", "сарказма", на языке наших дней — "агрессии", принципиально неприложимые к поэтике ивановской: "...Те же возгласы ветер доносит; / Те же стаи несытых смертей / Над откосами косами косят, / Над откосами косят: людей".

Напротив, у Вяч. Иванова, у которого пульсация юмора ощутима в самом средоточии его поэтического любомудрия, мы сыщем сравнительно мало шуточных стихотворений в конвенциональном смысле этого термина. Впрочем, и таковые заслуживают нашего внимания.

Недавно стали известны четыре очаровательных сонета 1896 г., порожденных сугубо житейской ситуацией и обращенных к В. А.

Гольштейну, мужу Алекс. Вас. Гольштейн и врачу по роду занятий[3]. Примечательна сонетная форма, исключительно характерная для творчества Иванова во все его периоды и как бы разрабатываемая в контексте шутки; не менее примечательно макароническое двуязычие первого сонета (не только немецкая речь, волной заливающая второй терцет и перенимающая ответы на русскоязычные рифмы первого терцета, но, между прочим, уже в первом катрене русифицированный галлицизм "шикана", т. е. "chicane").

О ты, кому вдвойне коллега Аполлон
(Как величал Тебя мой гимн, не в меру бурный,
У славы отнятый шиканою цензурной),
Врач и рифмач, как Феб, — я шлю Тебе поклон!

Едва соперник Твой вступил на небосклон
(Хоть ненавистен мне слов лишних блеск мишурный,
Для рифмы поясню: на небосклон лазурный),
Уже я поспешал под сень родных колонн, —

Где восседал Декан. Толстяк, меня завидя,
Всё лишнее, как я (из лени) ненавидя,
С письмом "Certificat", — смиря зевотой сплин, —

Мне подал, — "Beides war", примолвя, "überflüssig".
— Was Beides, Teufelskerl! Die beiden Pneumonien
Crepiert ich denn umsonst?!! - So fluchend geh' und - grüß ich!

Стоит отметить столь же однозначно шуточный сонет *Bellum civile*, посвященный бурям на предвыборном дворянском собрании в уездном городке Курской губернии по имени Тим, куда поэт ездил с другом в 1913 г.:

Дремать я ехал в тихий Тим,
В интимный Тим, — а вижу Форум,
Гражданским потрясенный спором... —

[3] Studia Slavica Hungarica 41, 1-4, (Budapest) 1996, 374-376 (публикация М. Вахтеля и О. А. Кузнецовой).

и затем топоним соотносится по созвучию с классическими именами города **Рима** и мизантропа **Тим**она. (Но ту же технику каламбура мы встречали в весьма серьезных гномических контекстах.)

Настроив наш слух на волну ивановского юмора при помощи этих примеров шуточной лирики, перейдем к случаям более сложным.

Промежуточный случай — другой, много более ранний сонет *Аспекты*: в отличие от предыдущего, он включен автором в "канон", а именно, в сборник *Прозрачность*, и тема его — отнюдь не бытовая, а философская, теоретико-познавательная; некоторая близость к жанру шуточному и домашнему есть в том, что он посвящен одному из друзей (В. Н. Ивановскому) и введен в контекст дружеской болтовни о самых что ни на есть серьезных вещах.

Не Ding-an-sich и не Явленье, вы,
О царство третье, легкие Аспекты,
Вы, лилии моей невинной секты,
Не догматы учительной Совы,

Но лишь зениц воззревших интеллекты,
Вы, духи глаз (сказал бы Дант), — увы,
Не теоремы темной головы,
Blague или блажь, аффекты иль дефекты

Мышления, и "примысл" или миф,
О спектры душ!...

Обсуждается ни больше, ни меньше, как столь важная для статуса поэзии по Вяч. Иванову легитимность средней области, *третьего царства* между феноменальным и ноуменальным, между чувственным ощущением и философским системосозидательством, — мифопоэтического прозрения идеи в вещах.

Очень серьезен в своем роде, если иметь в виду, как много значил для Вяч. Иванова его друг В. Ф. Эрн[4], сюжет пародийной

---

[4] Поразительно признание Вяч. Иванова в разговоре с Альтманом от 15 июня 1921 г.: "...Вы говорите о влиянии на меня Вл. Соловьева; да, он, конечно, влиял, но мало: больше гораздо на меня влиял Вл. Эрн", — что вызывает типично альтмановскую реплику насчет "двух Владимиров на шее" (АЛЬТМАН М. С., Разговоры с Вячеславом Ивановым. СПб. 1995, 68). Между прочим, оно выявляет неосторожность упрощенных представлений о бытовом

баллады *Бедный Викинг*, написанной, как известно, в 1915 г. для рукописного журнала *Бульвар и переулок*[5].

...По хвосту одной идеи
Раз взобравшись на звезду,
Видел он, как в Эмпиреи
Вел Эрот Сковороду.

...И в песках гносеологий,
Где, устроив кегельбан,
Метил шаром Метод строгий
В "данности" фата-морган...[6]

К разновидности, сочетающей приметы поэзии домашне-приватной и философической, относится также немецкоязычная надпись на экземпляре гетевского *Фауста*, подаренном в 1934 г. Ольге Шор[7]:

Wenn's Menschen "eines Buches" gibt,
So ist's Flamingo, die, verliebt
Seit Urbeginn in Goethes Faust,
In seiner Spukwelt einzig haust.

"мифотворчестве", якобы на каждом шагу присущем т. н. Серебряному Веку вообще и специально Вяч. Иванову; несомненно, для "мифа" фигура Влад. Соловьева годилась не в пример лучше. Можно вспомнить также тон октав стихотворения *Деревья* (1917-1918): "Владимир Эрн, Франциска сын, — аминь! / Ты не вотще прошел в моей судьбине. / Друг, был твой взор такою далью синь, / Свет внутренний мерцал в прозрачной глине / Так явственно, что ужасом святынь [...] / Я трепетал вблизи твоей не раз / И слёзы лил внезапные из глаз " (СС.III, 536).

[5] Публикация В. Проскуриной. НЛО 10, (Москва) 1994, 199-200.

[6] В. Проскурина едва ли права, усматривая здесь отсылку к статье Эрна *Нечто о Логосе, русской философии и научности*, где в очень обычном для философского дискурса контексте употребляется термин "данность" (там же, 183). Напротив, представляется необходимым учитывать необыкновенную важность словесного ряда "gegeben"-"aufgegeben"-"Gegebenheit" и т. п. для лексики того самого неокантианства, с которым так бурно боролся Эрн. Напротив, в его собственной лексике оно большой роли не играет.

[7] Знакомством с его текстом я обязан любезности Димитрия Вячеславовича Иванова.

Sie kennt in Büchlein jede Zeil'
Doch wird dadurch nicht klüger, weil
Sie schon aus Urgedächtnis weiß,
Was Faust gesucht mit saurem Schweiß [8].

("Was ist das Urgedächtnis? " fragt
der Wicht, dem Götter es versagt:
Wär' er gescheidt, er lobt' es laut,
Und Leute fühlten sich erbaut.)

Erfolglos hat sie viel studiert:
Sie wußte längst, was man doziert.
Drum ist der Spruch, den sie erkor,
"Ich bin so klug als wie zuvor"[9].

Характерно, что это стихотворение иноязычное и уже постольку дает особое место языковой игре.

А под конец июня 1944 г. престарелый поэт откликнется на злобу дня — войска союзников вошли в Рим, и на фоне древних камней диковинным коллажем, воспоминанием о древних нашествиях (и одновременно предвестием нового переселения народов, сиречь нынешней *глобализации*) видятся обличия

---

[8] Особенно отчетливо арткулированная цитата из текста гётевского *Фауста* (монолог героя, открывающий I часть трагедии и еще раз цитируемый здесь в последней строке) — всё это на фоне текста, изобилующего аллюзивными полуцитатами.

[9] Если есть на свете человек "одной книги", — это Фламинго, которая, будучи от самого пра-начала влюблена в гётевского Фауста, только и обитает, что в его призрачном мире. Она знает в этой книжечке каждую строку, но не становится от этого умнее, ибо ей уже из недр прапамяти ведомо то, чего Фауст доискивался "трудами и потом". ("Что такое прапамять?" — спросит негодник, которому боги этого не дали. Будь он похитрее, он громко ее расхваливал бы, и люди чувствовали бы себя вразумленными.) Она много училась, но без пользы, потому что давно знала то, что ей хотели преподать. Поэтому изречение, ставшее ее девизом, гласит: "Я не стал умнее, чем был". "Человек «одной книги»" — перефункционированная латинская формула "homo unius libri", обычно прилагаемая к авторам (и только боязнь впасть в неуместное серьезничанье могла бы удержать нас от того, чтобы усмотреть в самой логике перенесения такого обозначения на читателя столь типичное для диалогизма Вяч. Иванова понимание роли читателя как активного сотворчества); "Я не стал умнее, чем был" ("Ich bin so klug als wie zuvor"), — как только что отмечалось, цитата из вступительного монолога Фауста.

многоплеменной солдатески, и только старина Вечного города и в лад с ней душа Вяч. Иванова сохраняют среди переполоха свою невозмутимость:

Вечный город! Снова танки,
Хоть и дружеские ныне,
У дверей твоей святыни,
И на стогнах древних янки

Пьянствуют, и полнит рынки
Клёкт гортанный мусульмана,
И шотландские волынки
Под столпом дудят Траяна...

В стихотворении, завершающемся хвалой исторически-метаисторическому величию римского "средоточия вселенной", нет ничего "шуточного" в тривиальном смысле, — но вынесение в рифму слова "янки", сейчас же фонетически поддержанного и оттененного глаголом "п**ьян**ствуют" (как и рифмами последующего четверостишия "ры**нки**"-"воль**нки**"), само по себе создает точно рассчитанный эффект. Такого рода игры чаще встречаются у Вяч. Иванова, чем это замечает невнимательный читатель.

В этом же году он сказал о своем стихослагательстве в словах, которые — словно слепок умной старческой улыбки:

...Да и что сказать-то? Много ль?
Перестал гуторить Гоголь,
Покаянья плод творя,
Я же каюсь, гуторя, —

Из Гомерова ли сада
Взять сравненье? — как цикада.
Он цикадам (сам таков)
Уподобил стариков...

"Каюсь, гуторя" — очень важный смысловой и одновременно стилистический оксюморон, не только описывающий, тематизирующий, но и реализующий с парадигматической отчетливостью определенное измерение, время от времени латентно наличное и прежде, но становящееся окончательно ощутимым со временем, в позднем творчестве Вяч. Иванова. Интересно, что два

поставленные рядом глагола принадлежат не только разным стилистическим сферам, но, собственно говоря, и двум различным языкам — русскому, точнее, церковно-славянскому, с одной стороны, и украинскому, с другой.

Когда мы обсуждаем присутствие измерения юмора в тех произведениях Вяч. Иванова, которые никто не назовет "шуточными", один из ключевых текстов — *Младенчество*. Сама по себе тема начальных лет в жизни требует одновременно максимума сакрализации и максимума возможностей улыбки, наподобие того, как взрослый человек, подходя к ребенку, просто обязан всерьез ощутить себя в ситуации священной, чуть ли не как подобие волхва перед Младенцем, но не менее обязан в соответствии с традиционным этикетом предпринять какое-нибудь ритуально-игровое движение губами, щеками или руками, чтобы ребенок засмеялся, и одно нимало не противоречит другому.

Далее, к тематическому кругу *младенчества* относится тема ранних контактов с родителями, жизни в родительском доме как первоначального локуса самоосознания. Нет надобности апеллировать к психоанализу, чтобы ощутить крайнюю деликатность темы: всякая "демифологизация", всякое "разоблачение" здесь равнозначно греху библейского Хама, но и чересчур серьезничающая и безоглядная идеализация семейных идиллий также была бы чревата моральным и духовным злом, загоняя хулу в подсознание. Задача разрешима на путях особенно сконцентрированного сведения воедино сакральной торжественности и домашнего говорка. Этим обусловлена, в частности, стратегия рифмы.

...Домишко старенький они
Купили супротив забора,
За коим выла волчья свора
И в щели допотопный *рог*
Искал просунуть *носорог.*
С Георгиевским переулком
Там Волков узенький *скрещен*;
Я у Георгия *крещен*...

...Но первый сон, душе любезный,
В окне привидевшийся *сон*,
Был на холме зеленом *слон*.

Рифмовка по типу "уме" — "sieur Homais" заставляет вспомнить весьма частые в козмапрутковском корпусе рифмы вроде "Калэ" — "корабле". Но в контексте онегинской строфы макароническая рифмовка вызывает прежде всего ассоциации с пушкинским романом в стихах: "...Где каждый, критикой дыша, / Готов охлопать entrechat" (1, 17); "...На голос, знаемый детьми: Reveillez vous, belle endormie" (5, 27), и т. д. (Я никоим образом не хочу сказать, будто само по себе наличие сопряжения в рифме разноязычного лексического материала непременно заставляет проскакивать искру каламбура и макаронизма. Брюсов рифмовал "упрямо" и "odi et amo" с серьезностью абсолютной и непроницаемой. Но слишком очевидно, хотя и недоказуемо, что рифмы "уме" — "sieur Homais", "греховен" — "Бетховен", "Чарльз Дарвин" — "причина всех причин", "земли российской тип" — "Эдип" и т. п. создают для *Младенчества* атмосферу, какой у того же Брюсова мы не встретим никогда.)

Но варваризмы могут быть и зарифмованы друг с другом:

Апофеоза протоплазм
Внушает матери сарказм...

Возвращаясь к *Младенчеству*, отметим очень характерное для него употребление каламбурных приемов техники рифмы, которые, как автор не мог не помнить, были характерны для козмапрутковско-владимир-соловьевской традиции пародийных текстов.

...По женской
Я линии — Преображенский...

Шутка насчет "Преобра-*женского*", "Преобра-*мужского*" и "Преобра-*детского*" встречается в одном письме Влад. Соловьева, но едва ли им впервые придумана: бытовая неизбежность говорить о *Преображенском мужском* (или соответственно *женском*) *монастыре* делает каламбурное обыгрывание, так сказать, лингвистически предопределенным. (Что до практики самого Вяч. Иванова, то пример расширения пушкинского каламбура "вольности и прав" — "неправ" за счет введения рифм "праву" и очень близкого по звуковому составу "нраву" мы находим еще в стихотворении *Скиф пляшет*: "Стены вольности и прав / Диким скифам не по нраву. / Guillotin учил вас праву. / Хаос волен, хаос прав!")

Отметим, что для всей поэзии Вяч. Иванова чрезвычайно высок процент рифмических соответствий, связывающих слова, минимально различающиеся по своей звуковой материи: "праву" — "паву", "дано" — "дно", "бег" — "брег", "жуток" — "шуток", "простились" — "постились", "кубка" — "губка", "блага" — "влага", "дорожит" — "дрожит", "славы" — "Саввы" и т. д. Привычны такие рифмы в контексте прибаутки, присказки: "о попе Саве и о великой его славе" говорится еще в старинных виршах[10]. И в этом пункте техника Вяч. Иванова находит среди круга т. н. младших символистов параллели у Андрея Белого, особенно в *Первом свидании*: "пещь" — "вещь", "боги" — "роги", "давкой" — "лавкой", "стая" — "тая", "пульт" — "культ" и т. д.

Сюда же относятся каламбурные рифмы, связывающие по два слова, одно из которых целиком входит в звуковой состав другого. Вот еще несколько примеров в придачу к тем, которые читатель находил выше: "слеп" — "склеп", "улики" — "лики", "Orbi" — "скорби", "прост" — "рост", "век" — "человек", "наречь" — "речь", "тать" — "мечтать", "Природа" — "рода" и т. п. Когда в одном катрене стихотворения *Весы* (*Cor ardens I*) женскую рифму составляют слова "грозы" — "розы", каламбурность подчеркнута тем, что в мужскую рифму тут же вынесено "росы" (родит. падеж). Логический предел в этом отношении представляют собой рифмы прямо омонимические, как славяно-росский макаронизм "трусу" — "трусу". Менее красочно, однако чрезвычайно важно для общей интонационной поэтики Вяч. Иванова преизобилие таких грамматических рифм, в которых слова имеют одинаковое количество слогов: "самобытна" — "любопытна", "смешан" — "грешен", "бежала" — "держала", "холод" — "молот" и т. п. Естественно, этот прием, встречаемый, между прочим, уже с первого куплета столь дорогих поэту некрасовских *Коробейников*[11] ("коробушка" — "зазнобушка"...), характерный также для русской

---

[10] Рифмованное *Сказание о попе Саве* предположительно восходит к середине XVII в. и в значительной степени разошлось по пословицам и поговоркам, отчасти продолжающим жить в устном обиходе до сих пор.

[11] По рассказу Альтмана, на праздновании своих именин 18 февраля 1922 г. Вяч. Иванов, начав с довольно свирепого отзыва о Некрасове вообще, со слезами и крестным знамением возгласил: "...Да не забудется имя его во веки веков за то, что на него сошел Св. Дух [...], когда он писал *Коробейников*" (АЛЬТМАН М. С., Разговоры с Вячеславом Ивановым, 253).

наивной поэзии [12] прошлого века (ср. хотя бы "открыта" — "покрыта" у Ивана Никитина), особенно выходит на поверхность в фольклористической пастиши *Солнцева перстня*:

...И за рдяными зарями
Над вечерними морями
Конь помчится, полетит,
Только воздух засвистит...
...Чую, где ты, царь, ночуешь;
Вижу, свет, где ты кочуешь:
Знать другая у царя
Молодая есть заря.
А коль за морем прилука,
Не постыла мне разлука...

Но стоит приглядеться, как мы уже начинаем видеть здесь попросту норму ивановской поэтики, примеры каковой сыщутся на каждой странице его стихотворных трудов.

Среди всех творений Вяч. Иванова словесная игра par excellence — *Повесть о Светомире царевиче*.

Очень интересно свидетельство (Лидия Иванова, *Воспоминания*[13]):

> ...Вячеслав, когда писал и читал Светомира, не стилизовал, а просто погружался в свой коренной, душевный, еще с младенчества сохраненный русский язык. Он искренно так думал, так любил, говорил и писал...

Эти слова трудно принять слишком уж буквально. Хотя это правда, что на обочине русского языкового обихода XIX века реликты незапамятной старины сохранялись подчас много лучше, чем сегодняшний исследователь умеет себе представить, всё же слишком очевидно, что русский язык Вяч. Иванова, каким бы он ни был для него в высших смыслах "корневым" и "душевным", — не мог быть в полном своем объеме пассивно сохранен "с младенчества". Но

---

[12] Мы решились употребить это терминологическое новообразование по аналогии с общепринятым термином "наивное искусство" ("art naive") для обозначения того сегмента литературного процесса, в котором тот же Никитин соседствует, скажем, с Иваном Суриковым или Спиридоном Дрожжиным.

[13] ИВАНОВА Л., Воспоминания. Paris 1990, 287.

стоит обратить внимание на другой аспект высказываний дочери поэта: "он... так думал, так любил..."; да, для него самого и вправду эта стихия языковой старины была уж никак не разглядываемым извне предметом имитации, но переживаемой изнутри естественной сферой обитания, в которой можно было вести себя по-домашнему. Наиболее частое недоразумение, возникающее у читателя с поэзией и прозой Вяч. Иванова уже в его времена[14] и тем паче в наши дни, проистекает именно из нечувствительности к этой естественности, к стихии домашнего [15].

Вот больной Лазарь, жаждущий жизни действенной, возражает греческому иеромонаху Мелетию, вздумавшему превозносить платоновское любомудрие, и в ответ хвалит Аристотеля:

> Стагирит же по земле ходить учит, как и ученики его ходунами[16] нареклись. (2, 10).

---

[14] Современники символистской эпохи и ее ближайшие наследники имели к тому некоторое извинительное основание — они слишком однозначно видели кульминацию всего ивановского творчества в патетике *Cor ardens*, о коей ниже.

[15] Один из примеров такого недоразумения — далеко не лишенная достоинств вступительная статья А. Е. Барзаха в издании: ИВАНОВ Вячеслав, Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Т. I-II, СПБ. 1995. Т. I, 5-60. Трудно вообразимый пример страшной дистанции между автором и литературоведом, случай, перед которым хочется опустить глаза, — с эмфазой высказываемое им на с. 40 своей статьи недоумение по поводу "**матерного** обличья", возникшего в одном из стихотворений *Римского дневника* в силу несуразной опечатки, понятной, впрочем, в качестве результата работы иноязычного наборщика. (Гораздо более непостижимо, что это дикое чтение воспроизведено во II томе помянутого издания на с. 166). Могу засвидетельствовать моим коллегам и читателям, что рукопись, хранящаяся в Римском архиве, с полной отчетливостью дает чтение "**матерним**" (как я, впрочем, всегда без малейшего сомнения в наличии опечатки и читал для себя это место еще до того, как увидел рукопись). Какое же, однако, надо иметь представление о языке поэта, с какой энергией надо убедить себя в тотальной его неестественности, чтобы не просто принять опечатку за неиспорченный текст, но еще и *ничтоже сумняся* построить на ней одну из интонационных кульминаций всей статьи!

[16] Как широко известно, термин "перипатетик", как обозначение принадлежности к школе Аристотеля восходит к греческому глаголу "περιπατεω" "ходить по кругу, гулять" и традиционно объясняется из обыкновения Аристотеля разговаривать с учениками Ликея на ходу.

Вот к тому, кто уже стал из скорбного Лазаря сильным Владарем, является его верный сподвижник Епифаний, и Владарь расспрашивает его о греческих гостях:

> Приехал из округи своей на поклон за клобук святительский Епифаний, в епископы хиротонисан предстательства ради государева, и пытал наедине радетеля державного, в бородку скудорослую ухмыляючись:
>
> "Скоро ли, великий государь, по слову твоему, повелишь мне смиренному над всею землею нашею патриарху быти?"
>
> Усмехнулся и Владарь, ответ держа: "Не прежде, вестимо, по тому же слову моему, нежели сам автократор буду".
>
> Зашушукал Епифаний: "А время сему настоит, и ветер попутен"...
>
> Пуще развеселился Владарь: "С какого гнезда, подвижниче богомысленный, те птицы, вестовщицы заморские, на твои скворешники залетели?" (3, 7, 1-4; 12).

Вот тот же Епифаний отказывается в виду своего епископского сана *учинить звездогадание*, как он делал это прежде, а после рекомендует обратиться за астрологической консультацией к волхву Хорсу:

> И было лицо его бесстрастно, как лик единого от сонма святых отцов, какие в облаке пишутся на изображениях Никейского собора.
>
> Нахмурился повелитель; и видя Епифаний досаду государеву, благодушно ухмыльнулся в бородку поседелую и с лукавым промолвил простосердечием:
>
> "Да и то сказать, господине: елуру ли, сиречь коту домашнему[17], передо львом коготки казать? Мне ли толковать письмена звездные пред лицом великого моего в том искусстве

---

[17] Позднегреческое, употребительное в Египте словечко "αιλουρος", означавшее кота и ставшее (в результате созвучия с этнонимом "герул", которое спровоцировало то ли языковую ошибку, то ли злорадную языковую игру) прозвищем монофиситского патриарха V в. Александрии Тимофея I, войдя таким образом в церковную историю, закономерно передавалось в церковнославянском и русском контекстах как "ѥлꙋръ". Можно представить себе, с каким удовольствием великий *елурофил* Вяч. Иванов вставил именно этот греко-славянизм в свой текст.

учителя, он же еженощно светила о тебе вопрошает? " (4, 13, 20-22).

Подводя итоги, мы должны попеременно обратить наше внимание и на эволюцию творчества Вяч. Иванова во временном измерении, и на его вневременные константы.

Динамика творческой биографии поэта дает максимальные шансы юмору дважды — в раннюю и в позднюю пору; напротив, минимальные — в средний период, главный плод которого — *Cor ardens*. Атмосфера исторического и биографического момента — с одной стороны, предчувствия и переживания революции 1905 г. и ее крушения, с другой стороны, перипетии башенной эротико-коммуникативной утопии 1906 г., а затем скорбь о смерти Лидии — была в слишком большой степени напряженно-патетической, чтобы оставить место усмешке; ничего похожего на усмешку, хотя бы сколь угодно затаенную, мы не вычитываем ни во взгляде его глаз (как и глаз Лидии Зиновьевой-Аннибал) и во всем выражении его еще бородатого лица на фотографиях тех лет, ни в ритмах *Мэнады*, выразивших музыку времени, как ее слышали тогда многие [18].

Это время, о котором сам Вяч. Иванов скажет: "К неофитам у порога / Я вещал за мистагога...", — в том самом стихотворении 1944 г., в котором поведает, что, "гуторя", кается за пафос тех лет. Потенция ивановского юмора не вовсе исчезает постольку, поскольку словесная техника — в своих основных чертах та же, что раньше и позже: скажем, в стихотворении *Завет Солнца* из I кн. *Cor ardens* та же техника рифмовки, которую мы описывали выше, свойственная присловью, прибаутке, — однако обсессивная напряженность, присущая этому стихотворению, как и его соседям, не дает этой потенции реализоваться так, как это бывало у поэта ранее и в особенности будет позднее. Страсть и юмор худо совмещаются друг с другом. Между тем поколения непосредственных наследников эпохи символизма склонны были совершенно однозначно

---

[18] Характерна исполненная ехидства корреспонденция критика Вл. Боцяновского в *Утре России* от 10 сент. 1911, представляющая, как некий "молодой поэт" (отождествляемый исследователями с Мандельштамом), защищавший в споре с Боцяновским поэзию Вяч. Иванова, на предложение оппонента прочитать что-нибудь из ивановских стихов после некоторого замешательства читает именно *Мэнаду* (см. МАНДЕЛЬШТАМ Осип, Камень. Лг. 1990, 346-347 /Литературные памятники/).

воспринимать *Cor ardens* как кульминацию всего творчества Вяч. Иванова, относясь к поздней поре как к незначительному эпилогу; такой подход был характерен, например, для такого страстного приверженца его поэзии, как М. М. Бахтин[19]. Для нас, ныне живущих, он стал невозможным; или выражусь осторожнее — он невозможен лично для меня. Средний период творчества Иванова, бесспорно, богатый достижениями, характеризуется и тем, что ряд весьма важных компонентов на время скрывается, чтобы тем сильнее заявить о себе позднее; к ним относится юмор.

А теперь вернемся к тем аспектам проблемы, которые в большей степени независимы от биографического времени.

В статье 1938 г. *Мысли о поэзии* мы находим чрезвычайно существенный также и для понимания характерно-ивановского соотношения между серьезностью и юмором тезис о "внутреннем отрешении" поэта от себя самого, без которого "не светится над произведением та потусторонняя улыбка хотя бы только предчувственной сверхличной гармонии, которая служит для людей знамением подлинности мусического сообщения" (СС.III, 655).

Несводимость "потусторонней улыбки" к однозначно-серьезному или, напротив, посюсторонне-улыбчивому, как кажется, всегда затрудняло отношения Вяч. Иванова с различными типами читателей. Есть свой читатель (ныне, впрочем, стремительно уменьшающийся в числе) для авторов сугубо волевых, патетических и трагических, стоящих под знаком мужественного *ян* — скажем, Блока и Цветаевой или Бердяева. Есть свой читатель для слова домашнего, детского, где все ориентиры верха и низа умно спутаны, где царствует влажно-хтоническое начало *инь*, где "судьбой не точка ставится в конце, / а только клякса", — для Розанова, для только что процитированного Кузмина, для Клюева, для Пришвина. В обоих случаях правила игры легко понять. Вяч. Иванов стремился не просто к сосуществованию, но к отмеренному и соразмерному **равновесию** обоих начал. Последние слова стихотворения 1919 г. из цикла *Серебряный бор* — "...под кров, где ужин, свет и кот", —

---

[19] Здесь особенно важны его разговоры с В. Д. Дувакиным; кое-что из опыта моих собственных встреч с ним говорит о том же самом. Сходным было отношение к значению среднего периода творческой биографии Вяч. Иванова у А. Ф. Лосева, также относившегося к его наследию с большим энтузиазмом. Это mutatis mutandis такая же генерационная проблема, как уверенность стариков, учивших нас любить стихи Цветаевой, что лучшее — это *Версты*.

онтологическим уравниванием под знаком домашности метафизического "свет" и приватно-"тотемического" "кот" может напомнить Розанова; но ведь это только завершение, хотя весьма весомое, итоговое и симптоматическое, 22-х строк, в которых мы встречаем движение сквозь весьма различные стилистические и смысловые регистры.

II. МИФОТВОРЕЦ

СЕРГЕЙ ДОЦЕНКО

МЕЖДУ СВЯТОЙ РУСЬЮ И "ЛЮЦИФЕРИЧЕСКОЙ" ЕВРОПОЙ: ПЕТЕРБУРГСКИЙ МИФ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

> В Петербурге Бога нет! – признаюсь, и я так думал, только совсем по-другому. Я по-книжному гадал: Петербург на болоте стоит, всем известно, в Петербурге туманы, почитай, круглый год, и сам Петербург, что туман, – придет час, нежданный и негаданный, и, как сон, все рассеется, одни болотные кочки останутся, какой уж там Бог! В Москве есть, в Киеве есть, в Ярославле и Костроме есть, а в Петербурге нет, и вместо Бога туман. Неужто только и есть, что туман?
>
> А. Ремизов (1915)

Тема Петербурга в творчестве Вяч. Иванова до сих пор остается недостаточно исследованной, хотя роль Иванова в создании "петербургского мифа" русского символизма представляется весьма важной, а его концепция Петербурга – далеко не ординарной.[1] Сам Вяч. Иванов не скрывает источников своей концепции Петербурга. В статье-рецензии *Вдохновение ужаса (О романе Андрея Белого "Петербург")* он прямо ссылается на Достоевского – на его концепцию Петербурга как призрачного, фантастического, нереального города:

> Достоевский, первый заговоривший о призрачности Петербурга, одновременно открывает нам в своих петербургских романах и повестях и прямо противоположное. И именно он наиболее,

---

[1] К сожалению, в исследованиях о "петербургском мифе" концепции Иванова места не нашлось (см.: МИНЦ З., БЕЗРОДНЫЙ М., ДАНИЛЕВСКИЙ А., "Петербургский текст" и русский символизм. Ученые записки Тартуского гос. университета. Вып. 664, 1984, 76-120; ОСПОВАТ А., ТИМЕНЧИК Р., "Печальну повесть сохранить…". Об авторе и читателях *Медного всадника.* М.: Книга 1987; ТОПОРОВ В., Петербург и "Петербургский текст" русской литературы. (Введение в тему). // ТОПОРОВ В. Н., Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс–Культура 1995, 259-367. В. Топоров лишь упомянул имя Вяч. Иванова в числе прочих писателей и поэтов начала XX в. (с. 276).

быть может, содействовал приобщению к русской земле и воссоединению с ее душой загадочного "творения Петрова" (CC.IV, 620).[2]

Правда, у Иванова мы находим и новый мотив для старой славянофильской песни: это – мысль о противоречивой, но несомненной связи "европейского" Петербурга с "почвой" – Россией. Для Иванова Петербург "имеет лишь условное бытие: он – ens rationis и вместе точка приложения сил, производящих всяческое и всеобщее российское наваждение" (CC.IV, 621). Что скрывается за этими словами Вяч. Иванова? Об этом он более ясно говорит в своей книге *Достоевский: Трагедия–миф–мистика* (1931):

> Нет другого города, где genius loci мог бы породить такую страшную лихорадку души, такие фантастические и в то же время отвлеченные мороки и мечтания. И не кажется ли бесплотным, вымышленным сам Петербург, как замечает в *Подростке* Достоевский, город, искусственно вычарованный из северных болот вопреки всем стихиям? Не относится ли он к сущности России как мираж и морок к действительности, как ложная личина к истинному лику? Петербургский период русской истории – не эпоха ли глубочайшего раскола между бытием и видимостью, эпоха сознания мнимого и иллюзорного – ибо не укорененного в народе – умертвляющего чувства живой реальности Бога и вселенной, рождающееся в человеке из органической связи с Матерью-Землей? [3]

Мотивы "призрачности", "наваждения", "морока" устойчиво связаны у Иванова с образом Петербурга как традиция, идущая от Ф. Достоевского и закрепленная в сознании большинства символистов (З. Гиппиус, Д. Мережковского, А. Белого, В. Брюсова, А. Блока, Е. Иванова, М. Волошина и др.). В стихотворении Иванова *Медный Всадник* (1905–1907) Петербург предстает "призрачным" городом: "В

---

[2] ИВАНОВ Вяч., Собрание сочинений. Т. I-IV, Bruxelles 1971-1987. (Далее: CC.)

[3] ИВАНОВ Вяч., Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М.: Искусство 1995, 351-458. (Далее: Иванов 1995.)

этой призрачной Пальмире, / В этом мареве полярном"[4] (Иванов 1995а: 1, 247). А в стихотворении *На башне* (1905–1907) Петербург прямо назван: "город-морок", "город мглы" (Иванов 1995а: 1, 247). Общим местом символистского мифа символистов будет у Иванова и образ Медного Всадника, который ассоциируется с всадником Апокалипсиса (в стихотворении *Медный Всадник*):

Замирая, кликом бледным
Кличу я: "Мне страшно, дева,
В этом мороке победном
Медно-скачущего Гнева..."

А Сивилла: "Чу, как тупо
Ударяет медь о плиты…
То о трупы, трупы, трупы
Спотыкаются копыта..."

(Иванов 1995а: 1, 249)

Заключительная часть стихотворения пронизана реминисценциями из пушкинского *Медного всадника*: это и образ скачущего Медного всадника, и мотив "тяжкого топота" (ср.: "Слышу медного скаканья / Заглушенный тяжкий топот" – у Иванова; "За ним повсюду Всадник Медный / С тяжелым топотом скакал" – у Пушкина), и мотив гнева всадника-царя (ср.: "Мгновенно гневом возгоря, / Лицо тихонько обращалось..."). Для Иванова Медный всадник – это олицетворение гнева, но не абстрактного, а вполне конкретного – апокалиптического: в той же главе Апокалипсиса, где упоминается "конь бледный, и на нем всадник, которому имя смерть" (*Откр.* 6, 8), сказано: "ибо пришел великий день гнева Его" (*Откр.* 6, 17).[5]

Все сказанное позволяет придти, на первый взгляд, к выводу: концепция Петербурга Вяч. Иванова не добавляет ничего нового в

---

[4] ИВАНОВ Вяч., Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 1-2, СПб.1995. (Далее: Иванов 1995а.)

[5] Более подробно об апокалиптическом подтексте мотива "гнева" см. также: ДОЦЕНКО С., Проблема историзма в цикле Вяч. Иванова *Година гнева*. Ученые записки Тартуского гос. университета. Вып. 620, 1988, 78-87: 83-84 (Блоковский сборник VIII).

символистский миф о Петербурге, его трактовка петербургского мифа скорей традиционна (и даже тривиальна). Но при более внимательном рассмотрении петербургского мифа Вяч. Иванова этот вывод оказывается ошибочным, а концепция Петербурга у Иванова (а также – образа Петра–Медного всадника) предстает как далеко не тривиальная. Фактически мы сталкиваемся с вполне оригинальной концепцией Петербурга.[6]

В имплицитном виде образ Петербурга появляется в *Повести о Светомире царевиче* (1929-1949), при этом он включается в более сложную историософскую концепцию. Здесь образ Петербург выступает (имплицитно) в оппозиции к другому образу – образу Москвы. Петербург не назван по имени, но через пушкинские реминисценции угадывается в следующем описании:

> Видит Владарь: плавно идет прозрачная голубая, безбрежная река. В лазури ее отражается смурый, недвижный, завороженный свет невидимого, неведомо какого светила; и во свете сем опрокинуты пышных *дворцов* красно-серые туманные *громады*, высокие, *узорные ограды*, зачарованные, роскошные *сады*, малые, крутые, горбатые и огромные, легко изогнутые *мосты*: и подле одного из них, раздвинутого, многомачтовый морской *корабль* <курсив везде мой. – *С.Д.*> – все величаво, крепкозданно и... призраки кругом. Залюбовался Владарь. И слышит он за собою насмешливый голос: "Любуйся, любуйся,

---

[6] Отличной от общесимволистской, хотя и не столь оригинальной, как у Вяч. Иванова, будет трактовка Петербурга и личности Петра I у А. Ремизова в 1910-е годы. Несогласие Ремизова с трактовкой Петербурга как проклятого, бесовского города эксплицитно выражено в главе *Петербург* книги *В розовом блеске*: "Петербург – город прозрачный, северная ясня! Это Москва, наговорившая про него и то и се, ревнивая – Москва, где в Таганке ругают Землянку, на Землянке – Замоскворечье, в Замоскворечье – Арбат, на Арбате – Покровку, это отчаяние разглядело в нем только тяжелые туманы с бесами, с привидениями, это ожесточение «рабов Христовых Последней Руси» из земляных тюрем и с пылающих срубов пустило про него проклятую славу – «быть пусту!»" (РЕМИЗОВ А. М., В розовом блеске. М.: Современник 1990, 400; см. более подробно: ДОЦЕНКО С., Петербургский миф А. М. Ремизова. Заметки к теме. De Visu. 3/4 (15), 1994, 60-66. ДОЦЕНКО С., Проблемы поэтики А. М. Ремизова. Автобиографизм как конструктивный принцип творчества. Tallinn: TPÜ Kirjastus 2000, 52-87).

спеши наглядеться, покуда не свалилось. Нашли, где город построить: на самом краю страны, на воде у самого моря. Всем врагам на показ. Да и решетки-то у него сквозные заместо крепостных оград. Смотри, уже заколыхалася вода, уж зыблются в ней стены дворцовые. Воды бьются, льются, бурлят, гудят" (СС. I, 486).*[7]

Мотивы наводнения и гибели города сразу отсылают к тексту и проблематике *Медного всадника* А. Пушкина. А ряд мотивов в описании города (дворцы, мосты, ограды, корабль, река) восходят к тому образу Петербурга, который явлен во *Вступлении* к пушкинской поэме:

Громады стройные теснятся
Дворцов и башен; *корабли*
Толпой со всех концов земли
К богатым пристаням стремятся;
В гранит оделася Нева /.../

А "узорные ограды" у Иванова выглядят почти точной цитатой из Пушкина (ср.: "Твоих *оград узор* чугунный"). Реминисценции из

---

* Редакционное примечание: Цитируемый текст не принадлежит Вяч. Иванову, не входит в авторскую часть *Повести о Светомире Царевиче* (завершающейся, как известно, книгой V, т. е. *Посланием Иоанна Пресвитера*) и довольно резко разнится по стилистике от ивановской прозы, как этого и желала автор текста – Ольга Шор-Дешарт ("Под язык В. И. подделываться было бы совершенно нелепо и невозможно", СС.I, 223). В I томе брюссельского *Собрания сочинений* цитируемая с. 486, как и окружающие ее, даже выбором шрифта честно отделены от текстов, так сказать, "главного" автора. По вере О. Шор, написанное ею родилось как плод ее диалогического общения с отлетевшей душой Вяч. Иванова (как сам он после кончины Л. Д. Зиновьевой-Аннибал верил в продолжение общения с ней); такая вера во всяком случае принадлежит другому ordo, нежели литературоведческая категория авторства, и не дает прав без оговорок цитировать пассаж о "красно-серых туманных громадах" как ивановский.

[7] Т. Венцлова мимоходом указывает на то, что образу Владаря придаются некоторые черты Петра I (ВЕНЦЛОВА Т., О мифотворчестве Вячеслава Иванова. *Повесть о Светомире царевиче.* // ВЕНЦЛОВА Т., Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе. Vilnius 1997, 117-140: 136), но этим указанием и ограничивается.

пушкинского *Медного всадника* можно обнаружить и в другом фрагменте из все того же сна Владаря:

> Из расщелин встают образы человеческие. Люди, люди без конца. Идут все мимо белого камня вдаль. Вдали бьются, падают, иные подымаются, дальше идут, несут переломанные, окровавленные штыки, славные, победные, простреленные знамена, идут (СС.I, 487).[8]

Примечательно, что образ Петербурга представлен у Иванова как объект сновидения и включает характерные для петербургского мифа мотивы: *туман, призраки, сон, бесовство*[9]. Это даже не столько реальный город, сколько его отражение в свете "невидимого светила", или – отражение в воде (реки? моря?). Что явно соотносится с таким мотивом петербургского мифа, как призрачность, нереальность, фантастичность Петербурга, согласно известному мотиву Ф. Достоевского (в рассказе *Слабое сердце*): "Казалось, наконец, что весь этот мир /.../ в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который, в свою очередь, тотчас исчезнет и искурится паром к темно-синему небу."[10] Парафраз Достоевского очевиден в романе Мережковского *Петр и Алексей*, который стал одним из ключевых текстов символистского мифа о Петербурге: "Петербург видом своим, столь не похожим на Москву, поразил Тихона. /.../ Все было плоско, пошло, буднично и в то же время похоже на сон. Порою, в пасмурные утра, в дымке грязно-желтого тумана, чудилось ему, что весь этот город подымется вместе с туманом и разлетится как сон"[11].

---

[8] Ср. в *Медном всаднике* А. Пушкина: "В их стройно зыблемом строю / Лоскутья сих знамен победных, / Сиянье шапок этих медных, / Насквозь простреленных в бою".

[9] ТОПОРОВ В. Н., Миф. Ритуал. Символ. Образ, 272-274 и след.

[10] ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М., Собрание сочинений в 15 томах. Т.2, Л. 1988, 88. Тот же мотив – в романе *Подросток*: "А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет как дым..." (ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М., Собрание сочинений в 15 тт. Т. 8, Л. 1990, 270.).

[11] МЕРЕЖКОВСКИЙ Д. С., Христос и Антихрист. Трилогия. Т. 4, М.: Книга 1990, 80-81.

Образ беса у Иванова особенно примечателен в связи с мотивом "бесовского наваждения", которое, согласно Иванову, определяет онтологическую сущность Петербурга. В первую очередь он актуализирует такой ключевой мотив петербургского мифа: проклятый, бесовский город должен погибнуть (согласно пророчеству царицы Авдотьи Лопухиной): "Петербургу быть пусту!" Слова беса ("спеши наглядеться, покуда *не свалилось*") отсылают не только к мотиву гибели Петербурга вообще, но и к конкретному тексту, роману А. Белого *Петербург*, где о грядущей гибели Петербурга сказано: "Петербург же опустится". Т.е. "провалится" под землю (вспомним, что эта версия гибели Петербурга отличается и от пушкинской (Петербург погибнет в водах потопа), и от версии Достоевского (Петербург поднимется и исчезнет с туманом). В словах беса нашла отражение и проблема строительства города на самом краю государства (ср.: "Нашли, где город построить: на самом краю страны…" (СС.I, 486)). "Насмешливый" голос беса со словами "Любуйся, любуйся, спеши наглядеться, покуда не свалилось" – это еще и пародийное переиначивание лейтмотива Вступления к *Медному всаднику*: "Люблю тебя, Петра творенье…".

Есть ли альтернативный образ городу, обреченному на апокалиптическую гибель? В русской литературной и историософской традиции (начиная с первых славянофилов) такой альтернативой обычно выступала древняя Москва (противопоставление Москва–Петербург производилось по признакам: старый/новый; свой/чужой; русский/немецкий (европейский); христианский (православный)/нехристианский; вечный/преходящий и т. п.). В *Повести о Светомире* Иванов упоминает и другой город, в чертах которого можно обнаружить признаки мифологизированного образа Москвы: "…город стоит *белокаменный* <курсив мой. – *С.Д.*> на зеленом лугу". Причем этот город тоже гибнет, но описание его гибели в огне затем сменяется картиной его чудесного восстановления: "Воет, воет воздух дующий: «В жару твой дом, в огне твой град. Не жалей, не тужи! Народ твой жив, доколе Дух в нем дышит. Восстанет *град* <курсив мой. – *С.Д.*> из костра как Феникс-птица восстает." (СС.I, 486).

Примечательно, что иной онтологический статус этого города подчеркнут церковнославянизмом "град", отсылающим к библейским коннотациям самого слова. Это – скорее *небесный град*, нежели

земной, а мотив "гибели-воскресения" актуализирует идею его вечности. Мотив "несгорающего" града мы находим и в стихотворении Иванова *Москва* (1904)[12]: "А Град горит и не сгорает, / Червонный зыбля пересвет" (Иванов 1995: 1, 283). Очевидна отсылка образа "несгорающего града" – к образу Купины Неопалимой. В стихотворении *Москва* черты града как новозаветного Небесного Иерусалима (небесного града) актуализированы также в мотивах "башен", "стен", "крепости":

И башен тесною толпою
Маячит, как волшебный стан
/.../
Как бы, ключарь мирских чудес,
Всей столпной крепостью заклятий
Замкнул от супротивных ратей
Он некий талисман небес

(Иванов 1995а: 1, 283)

Что особенно подчеркивает его защищенность, недоступность для "супротивных ратей" (ср.: "он имеет большую и высокую стену" (*Откр.* 21, 12); "и не войдет в него ничто нечистое, и никто преданный мерзости и лжи" (21, 27)). "Супротивные рати" – отсылка, возможно, и к следующему отрывку из Апокалипсиса: "Когда же окончится тысяча лет, сатана будет освобожден из темницы своей и выйдет обольщать народы, находящиеся на четырех углах земли, Гога и Магога, и собирать их на брань; число их – как песок морской. И вышли на широту земли и окружили *стан святых* и *город* <курсив мой. – *С.Д.*> возлюбленный" (*Откр.* 21, 7-8).

Само по себе противопоставление Петербурга – Москва имеет долгую традицию[13]. Но дихотомия городов у Вяч. Иванова имеет несколько иной генезис: она восходит к богословской идее бл. Августина, изложенной в трактате последнего *De civitate Dei*. В 1915 г. Иванов создает цикл стихотворений *Два града*, и в качестве эпиграфа к циклу приводит теологему Августина (СС.III, 195): "Fecerunt itaque civitates duas amores duo: terrenam scillicet amor sui

---

[12] Символично, что стихотворение *Москва* Иванов посвятил коренному москвичу А. М. Ремизову.

[13] См.: ТОПОРОВ В. Н., Миф. Ритуал. Символ. Образ, 259-274.

usque ad contemptum Dei, caelestem vero amor Dei usque ad contemptum sui" (*De civitate Dei*, XIV, 28) ("Создали две любви два града: любовь к себе до презрения к Богу – Град Земной; любовь к Богу до презрения к себе – Град Небесный").[14] А в статье *Легион и соборность* (1916), опять процитировав это место из Августина (см.: Иванов 1995а: 98), Иванов обратится к анализу двух типов объединения, которые он назовет так: "соборность" и "легион". Соборность понимается Ивановым как тип человеческого объединения, который ведет к строительству Града Небесного, а легион – как тип, который ведет к строительству Града Земного (*Легион и соборность*):

> Град Земной, в Августиновом смысле, твердыня противления и ненависти к Богу, отстроится тогда, когда личность будет окончательно поглощена целым; но печать этого града – печать Антихристова – будет наложена на чело лишь того, кто не сумеет, прежде всего, отстоять свою личность /.../ свое внутреннее бытие с его святынями – залогами и обетами сердца, и непреклонную силу свободного самоопределения "перед людьми и Божеством".[15]

Как представляется, воплощением Града Земного для Вяч. Иванова и становится Петербург, а также его символ – Медный Всадник, ибо в Медном Всаднике (как и его прототипе – Петре I) воплощены богоборчество, индивидуализм и гордыня. Не случайно в статье *О "Цыганах" Пушкина* (1907), посвященной анализу пушкинской поэмы, Иванов назовет Медного Всадника "бессмертным демоном с телом из меди на медном коне" (Иванов 1995: 221).

Кого Иванов называет "демоном"? Скорей всего, Люцифера, падшего ангела, поднявшего бунт против Бога. Люцифер для Иванова – "дух-первомятежник", "дух возмущения", внушающий "человеку гордую мечту богоравного бытия" (Иванов 1994: 313). Люцифер воплощает динамическое начало, т.е. одновременно и творческое, и разрушительное (см.: Иванов 1994: 313). Такое начало было

---

[14] Ср. также в IX-ом стихотворении цикла *Два града*: "Ревнуют строить две любви два града: / Град Божий на земле и град земной" (СС.III, 228).

[15] ИВАНОВ Вяч., Родное и вселенское. М.: Республика 1994, 99. (Далее: Иванов 1994.)

заключено, как считает Иванов, в личности Петра I, который, согласно ивановской "демонологии" (изложенной в статье *Лик и личины России*), есть "родоначальник же и первый двигатель люциферической России по сей день..." (Иванов 1994: 319). Понятие "люциферизма" у Иванова включает атеизм, богоборчество, подчинение церкви государству (или, как он пишет, "поглощение восточного православия державою кесаря" /Иванов 1994: 330/). То есть все то, что было характерно для эпохи Петра I, для "люциферической России". Герои Достоевского, которые, по мысли Иванова, олицетворяют люциферическое начало, суть: Раскольников (см.: Иванов 1995: 428), Ставрогин, Иван Карамазов. Другое начало, начало Аримана, олицетворяют Свидригайлов, Федор Павлович Карамазов, Смердяков, черт из сна Ивана Карамазова. Олицетворением же Святой Руси будут старец Зосима и Алексей Карамазов. О последнем Иванов так пишет в статье *Лик и личины России*:

> От него <Аримана. – *С.Д.*> он бежал, – но не к Люциферу, как вся новая Россия, как Иван, а к православным старцам, на коих завидел почившим вечерний тихий свет Руси святой /.../ Алеша, не зная того сам, полагает, по замыслу своего творца, основание третьей России, всецело отличной от второй, люциферической. Это – новая "святая Русь"... (Иванов 1994: 319-320).[16]

Итак, ивановская концепция подразумевает три России: Россию Аримана, Россию Люцифера и Святую Русь. Но зло, которое олицетворяет Люцифер, есть зло относительное, которое можно преодолеть "Богочеловеческим Ликом" (Иванов 1994: 313). Абсолютным же злом в "демонологической" концепции Иванова является Ариман, "дух растления", который рассматривается Ивановым как "призрак Зла во всей черноте его бесстыдно зияющей опустошенности и конечного ничтожества..." (Иванов 1994: 313).

---

[16] О генезисе образов Люцифера и Аримана Иванов замечает: "Различение и наименование обоих начал есть наследие старинной гностической традиции Запада... Сами имена выдают синкретическое происхождение этой традиции: имя Аримана принесено, должно быть, манихействующими сектами; образом Люцифера обязаны мистики каббалистическому преданию" (ИВАНОВ 1994, 313).

Люциферическая ("петровская") Россия – это всего лишь одно из *двух разных лиц* той "единой силы, действующей в «сынах противления»; ей же и имя одно: Сатана" (Иванов 1994: 312). Но люциферическое начало – это не есть Зло абсолютное и окончательное. Соотношение основных религиозных начал Иванов трактует диалектически:

> Люцифер ныне "князь мира сего", Ариман же – его приспешник, палач, сатрап, и в чаянии своем – престолонаследник. К нему должна перейти держава земли, если не упразднит Люцифера Тот, Кто называет Себя в Откровении Иоанновом "Звездою Утреннею, Первым и Последним" – "Агнец Божий, вземляй грех мира" (Иванов 1994: 316).

Иными словами, Люцифер и Ариман – двойники (как, соответственно, в отношении двойничества находятся Русь Люцифера и Русь Аримана), но из двух двойников Люцифер находится в состоянии трагическом и страдательном: он ненавидит зло (Аримана), но не может найти истинный путь к добру (Святой Руси). Люцифер – это символ петровской европеизированной культуры, которую, по мысли Иванова, подстерегает "глубочайше потрясение основ права и отвлеченной (от религии) морали, а с ними и всей общественности" (Иванов 1994: 317). Неизбежный выход из этого "люциферического процесса" – необходимость выбора между Добром и Злом, между Святой Русью и Ариманом. Вечная борьба Святой Руси и Аримана понимается Ивановым так:

> Такова крепость Руси святой, воздвигнутая в недрах народных против силы Арималовой. Крепость эта незыблема и неодолима; но война ее с князем мира сего за землю не решена. Однако противная сторона ослаблена междуусобием; а дому или царству, разделившемуся в себе, не устоять. Динамизм люциферического процесса изгоняет Аримана из сферы его действия, хотя и не радикально, и не по существу. Он рушит и плавит формы Ариманова самоутверждения, и Ариман должен забирать потерянные пространства сызнова и по-новому, как только что снятая плесень опять нарастает на той же поверхности, пока не изменится состав притекающего воздуха.

Вот, между прочим, причина положительной оценки Петрова дела у Достоевского. (Иванов 1994: 335).[17]

Последняя оговорка Иванова примечательна. Свою достаточно абстрактную (метафизическую) трактовку вселенских (универсальных) процессов он, тем не менее, стремится практически приложить к тем *реальным* историческим процессам, которые происходили в России (верно и обратное: реальные исторические процессы интерпретируются Ивановым в терминах метафизики и религиозной мистики гностического происхождения). Ведь "Петрово дело" – это и есть процесс создания и утверждения в России европеизированной культуры, т. е. создания "люциферической России" (на принципах разума, науки, атеизма). Последняя оценивается Ивановым положительно лишь постольку, поскольку она противостоит Ариману (абсолютному Злу), но и отрицательно, поскольку Люцифер есть лишь один из ликов Аримана (Сатаны), этого самого Зла. Не случайно то, что Иванов церковную реформу Петра рассматривает как временную победу Люцифера (европеизированной культуры, государства) над истинною церковью, и, следовательно, как временную победу Аримана:

Разглядеть корень этой лжи нетрудно; так как благословить языческое, как таковое, нельзя, не сходя с основ Христовой веры, остается называть его христианским ante factum, лицемерно относиться к наличной действительности как к преображенной /.../ обратить византийский платонизм в византийскую царедворческую лесть, величать /.../ одну из Петровых коллегий – «святейшею», – одним словом, облачать Аримана в священные облачения и лобызать вышитые на них кресты. (Иванов 1994: 329).

В этом смысле ивановская трактовка личности Петра (как Люцифера) отличается от традиционного (например, характерного для многих символистов) понимания Петра как Антихриста. Но, как и

---

[17] Ср.также в книге *Достоевский: Трагедия–миф–мистика*: "Он <Достоевский. – *С.Д.*> любил, как Пушкин, неуютное творение мощного чародея, Петра Великого, во всей его таинственной и опасной многоликости" (ИВАНОВ 1995: 398). Как это нередко бывает у Вяч. Иванова, свои идеи и представления он приписывает Достоевскому.

многие другие символисты, Иванов занят поисками альтернативы – поисками Града Небесного. Или, как часто называл его Иванов, Святой Руси. Что могло воплощать для Иванова Святую Русь (царство святых)? По крайней мере, три мифологизированных топоса: 1) Москва (как воплощение *Третьего Рима*); 2) Китеж; 3) Индия (из древнерусского апокрифа *Сказание об Индийском царстве*).[18]

Понятие "Святая Русь" связывалось у Вяч. Иванова с одной универсалией: образом "церкви невидимой". В 1900 г. Иванов пишет *Стих о Святой Горе* (стилизованный под духовный стих), в котором образ Святой Руси воплощен в образе невидимой церкви, которую строят "неявленные" строители:

Как на той горе светловерхой
Труждаются святые угодники,
Подвизаются верные подвижники
Ставят церковь соборную, богомольную;
А числом угодники нечислены,
Честным именем подвижники неявлены,
Неявлены - неизглаголаны.

(Иванов 1995а: 1, 95)

Фольклорные источники других "духовных стихов" Вяч. Иванова (*Сон Матери-пустыни*, *Три гроба*) легко обнаруживаются среди текстов, опубликованных П. Бессоновым в его книге *Калики перехожие*[19] .Сюжет же строительства невидимой церкви в традиции русских духовных стихов неизвестен. Скорее всего, его придумал сам Иванов. Тот же мотив строительства невидимой церкви находим и в поэме-сказке *Солнцев перстень* (1911), вошедшей в цикл *Эпические сказы и песни* книги *Cor ardens*:

---

[18] Как считает Т. Венцлова, в *Повести о Светомире* и царство Владаря, и царство Иоанна Пресвитера (Белая Индия) очевидно интерпретируются в перспективе "преображенного третьего Рима" (ВЕНЦЛОВА Т., О мифотворчестве Вячеслава Иванова. *Повесть о Светомире царевиче*, 126).

[19] БЕССОНОВ П., Калики перехожие. Сборник стихов и исследование. Ч.1-2, М. 1861-1864.

Есть двенадцать душ в пустыне:
О невидимой святыне
День и ночь подъемля труд,
Храм невидимый кладут

(Иванов 1995а: 1, 399; курсив мой. – *С.Д.*).[20]

Тогда же в поле зрения Иванова попадает легенда о невидимом граде Китеже, и последний становится олицетворением Святой Руси. Концом 1890-х годов датируется небольшой экспромт Вяч. Иванова, история возникновения которого связана с Вл. Соловьевым:

> Соловьев огорчался, возмущался инертностью России, покорностью церкви светским властям, ужасался будущим, предсказывал гонения на религию, пред которыми церковь православная окажется страдающей и бессильной. В. И. сочувствовал высказываниям таким полностью. Однажды, уже в ту пору, когда пророчества Соловьева в точности осуществились, В. И., сокрушенно обсуждая в беседе с другом вопрос о причинах случившегося и о реальной вине России, вдруг попросил карандаш и написал на подвернувшемся клочке бумаги:

А Русь святая – вот, подите ж,
Убрала церковь в город Китеж,
Дабы подале от людей
Она была еще святей.
Людей же, грешных, поручила
Царям, и мирно опочила.

(СС.III, 802-803)

---

[20] Поэма Иванова интересна еще и тем, что явно ориентирована на пушкинскую *Сказку о царе Салтане*... (совпадает не только стихотворный размер, Х4, но и система рифмовки: чередование двустиший с женскими и мужскими клаузалами). Но еще интереснее, что она содержит ключевой мотив *Повести о Светомире царевиче* - мотив *стрелы*, место падения которой становится сакральным центром универсума. В связи с "петербургским мифом" поэма Иванова примечательна реминисценциями из *Медного всадника* (например: "Конь промолвит: «Уроню / Я тебя, седок, над бездной...»" (ИВАНОВ 1995а: 1, 390); ср. у Пушкина: "Куда ты скачешь, гордый конь /.../ Не так ли ты над самой бездной...").

Имплицитную актуализацию образа Китежа (как воплощения Святой Руси, царства святых) можно обнаружить и в поэзии Иванова 1900-х годов. Значимым он останется и в революцию 1917 г. – в цикле *Песни смутного времени* (5) есть реминисценция этого образа (мотив колоколов Китежа, которые слышны со дна озера Светлояр):

Простором волн уляжется Россия
Над глубиной, и смолкнет гул валов
Под *звон со дна глухих колоколов.*[21]

(Иванов 1995а: 2, 235; курсив мой. – *С.Д.*)

О поисках "земного Рая", "царства верных" на Руси, "града невидимого" – (Святой Руси) Иванов писал еще в статье *Живое предание* (1915):

> Поиски Руси невидимой, сокровенного на Руси Божьего Града, церкви неявленной, либо слагаемой избранными незримыми строителями из незримого им самим камня на Святой Горе, либо таимой в недрах земных, на дне ли светлого озера, в срединных ли дебрях, на окраинах ли русской земли, не то за Араратом, не то за другими высокими горами, – эти поиски издавна на Руси деялись и деются, и многих странников взманили на дальние пути, других же на труднейшее звали, не пространственное, но духовное паломничество. Так, святая Русь, становясь предметом умного зрения, как в бытийственной тайне сущая, являлась созерцателям этой тайны чистым заданием, всецело противоположным наличному, данному состоянию русского мира. "Не имамы зде пребывающаго града, но грядущаго взыскуем". (Иванов 1994: 348).[22]

В данном фрагменте (как и вообще в творчестве Вяч.Иванова), представлены различные "маршруты" поисков Святой Руси: здесь и баснословная Индия древнерусской утопической легенды, и

---

[21] Ср.: "И егда придет час блаженным утреню во граде Китеже пети, услышите звон серебряных колоколов… Густой звон, малиновый – век слушай, не наслушаешься…" (ПЕЧЕРСКИЙ А., В лесах. Ч.1-4, М. 1875.)

[22] Ср. тот же мотив в статье Вяч. Иванова *Лик и личины России*: "Было же в самом деле от чего бежать народу на поиски церкви невидимой – в затворы уединения и в приюты пустынножительства!.." (ИВАНОВ 1994, 331).

невидимый град Китеж[23], и полуфольклорный сюжет строительства невидимого храма на Святой Горе (духовный стих Вяч. Иванова *Стих о Святой Горе*).

Но в *Повести о Светомире* более значимым для Иванова будет образ легендарной Индии из древнерусского апокрифа, в которой царствует Иоанн Пресвитер[24]. Большая значимость апокрифической Индии может объяснена тем, что образ Москвы (как реально существующего топоса) неизбежно подвергался десакрализации: это град все-таки земной, он существует в этом мире, он *видимый, явленный* град, что противоречит идее Святой Руси как "невидимого града" или "невидимой церкви", внеположенным миру настоящему, наличному.[25] Образ Китежа как олицетворение Святой Руси обладал бóльшими символическими возможностями, ибо обладал признаками легендарности и сакральной эзотеричности (он – "невидимый град").[26] С другой стороны, "невидимому" Китежу недоставало вселенской, экуменической перспективы (ибо Китеж – образ-символ местной, русской легенды, а не вселенской). Противопоставление Китеж–Петербург имело еще один аспект: Китеж невидим потому, что он – истинный град, в то время как Петербург видим потому, что он град – ложный. Впрочем, все три образа (Москвы, Китежа, Индии) будут выступать как варианты одного инварианта Святой Руси (хотя и воплощающие идею с разной степенью полноты и истинности). Образ

---

[23] Слова "на дне ли *светлого озера...*" очевидно отсылают к легенде о Китеже, т. к. на дне озера Светлояр, согласно легенде, скрылся град Китеж.

[24] См. также: ДОЦЕНКО С., Легенда о Серафиме Саровском в творчестве Вяч. Иванова. Studia Slavica Hungarica 41, 1996, 97-109: 107-109.

[25] Точно так же в романе Д. С. Мережковского *Петр и Алексей* противопоставление Москва–Петербург сменяется противопоставлением Китеж–Петербург; см.: ПОНОМАРЕВА Г., Петербургский миф в романе Д. С. Мережковского *Петр и Алексей.* Анциферовские чтения. Материалы и тезисы конференции (20-22 декабря 1989 г.). Л. 1989, 126-128.

[26] Отождествление Китежа с "невидимой церковью" (и Небесным Иерусалимом) стало общим местом в попытках религиозно настроенной интеллигенции начала XX в. осмыслить сектантскую легенду. См., например, в очерке М. Пришвина *У стен града невидимого*: "И так, само собой, без всяких усилий вспоминается, что город невидимый, скрытый у Светлого озера, называется Китеж. Он и есть тот град Иерусалим, который спускается людям за чертою всего земного..." ПРИШВИН М., У стен града невидимого. Русская мысль1-3, 1909, 1, 99.

же Петербурга, олицетворяющего "люциферическую" Россию, станет той антитезой, без которой невозможен в ивановской символической историософии искомый синтез.

Если правы Ю. Лотман и Б. Успенский, то русская культура отличается от западноевропейской, прежде всего, стремлением оперировать бинарными моделями (оппозициями): *свет–тьма, добро–зло, истина–ложь, святость–проклятость, рай–ад*:

> Специфической чертой русской культуры исследуемой эпохи в интересующем нас аспекте является ее принципиальная полярность, выражающаяся в дуальной природе ее структуры. Основные культурные ценности (идеологические, политические, религиозные) в системе русского средневековья располагаются в двуполюсном ценностном поле, разделенном резкой чертой и лишенном нейтральной аксиологической зоны.[27]

При этом не подразумевается возможность *третьего* элемента оппозиции, промежуточного и компромиссного (в контексте западной культуры наличие третьего элемента приводит к трансформации бинарных оппозиций в тернарные). Тяготение Вяч. Иванова к тернарным моделям отчетливо проявилось в его демонологической концепции (Ариман–Люцифер–Бог), и, соответственно, в его трактовке "петербургского мифа", согласно которой Петербургу отведена роль своего рода *третьего элемента* (Русь Люцифера) в противопоставлении *святого* (Святая Русь) и *проклятого* (Русь Аримана). Что позволяет заключить: по типу своего культурного мышления "славянофильствующий" Вяч. Иванов был более человеком западной культуры, чем русской.

---

[27] ЛОТМАН Ю., УСПЕНСКИЙ Б., Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века). Ученые записки Тартуского гос. университета. Вып. 414, 1977, 3-36: 4.

АНДРЕЙ ШИШКИН

БАШЕННЫЙ МИФ ОБ АЛЕКСАНДРЕ БЛОКЕ

Эволюция отношения А. Блока к Вяч. Иванову после первой встречи в Петербурге весной 1905 г. кратко характеризуется в блоковских письмах. В мае он писал: "Над Вяч. Ивановым у меня большой вопросительный знак (как над человеком действия и воли)"; в октябре: "А мне трудно еще с Вяч. Ивановым". А в декабре 1906 г.: "С Вячеславом очень сблизился, много мы поняли друг в друге"[1]. Таким образом, сближение произошло на протяжении 1906 г.

Поначалу для Блока более важными могли казаться сами ивановские "среды" и ставившиеся на них темы. Подробные записи от 18 января 1906 г. в двенадцатой записной книжке поэта показывают, насколько серьезно готовился Блок к "среде", на которой обсуждалась тема "Религия и мистика". Если элементы композиции, мифопоэтические темы и образы пьесы *Балаганчик* (в начале января "заказанной" Блоку Вяч. Ивановым и Г. Чулковым) отталкивались от декабрьской "среды" 1905 г., когда по предложению Вяч. Иванова впервые было устроено собеседование о философии эроса "по примеру платоновского пира", то подготовка к январской "среде" в какой-то мере содействовала завершению *Балаганчика* (1906)[2].

7 мая 1906 г. Блок писал о "средах" своему приятелю Пясту:

> В последнее время не бывал нигде, но вес еще <...> чувствую "жар и зной" последних "сред", на которых, по рассказам, многотысячные толпы алчущих все еще... говорили о "мистическом анархизме". При этом, в виду сильного атмосферического давления, многие говорили на крыше, вися над безднами, и с высоты седьмого этажа видели, как за освещенными окнами "думает" новое правительство.[3]

Значительность оценки "сред", не снимаемая иронией (неслучайно упоминание купола Государственной думы, который

---

[1] БЛОК А., Собрание сочинений в восьми томах. Т. 8, М.-Л. 1963, 125, 137, 168.

[2] См. ШИШКИН А., Симпосион на петербургской Башне. // Русские пиры. СПб.1998, 299, 321 и др.

[3] БЛОК А., Собрание сочинений. Т. 8, 154.

возвышался по другую сторону Таврического сада) и интонация причастности к происходящему на ивановских собраниях могли быть связаны здесь с одним конкретным обстоятельством. Всего несколько дней назад, в конце апреля или первых числах мая Блок впервые прочел на Башне свою *Незнакомку*[4].

Собравшиеся на Башне поэты, художники и артисты признали *Незнакомку* гениальным воплощением духа времени. Блоковское стихотворение, благодаря богатству и силе символического содержания[5], оказалось высшей точкой и в этом смысле завершением первого сезона "сред" (осень 1905 - весна 1906 гг). Отражая мотивы философических собеседований на "средах" и сочиненных в связи с ними поэтических текстов, *Незнакомка* сразу заняла центральное место как в мифе Башни, так и в мифе самого Блока. Неслучайно, что в 1921 г. стихотворение на смерть Блока Вяч. Иванов начал строками: "Отгорел твой костер. Незнакомка знакомая / Позвала, обняла, увела"[6].

Отдельным эпизодом в истории "блоковского" мифа на Башне

---

[4] Отметим, что тема *Незнакомки* присутствует в стихотворении С. Городецкого "Я помню близкое навеки...", его дата - 5 мая 1906 г. (Ярь. СПб. 1907) - что позволяет отнести чтение на Башне к "среде" 26 апреля или 3 мая - ср. ЛАВРОВ А. В., Блоковская *Незнакомка* в рассказе Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. // А. Блок. Исследования и материалы. Л. 1991, 183, прим. 6.

[5] NEUMANN F. W., Aleksandr Bloks *Neznakomka*. Die Welt der Slaven VII, 1962, 7. Подробный свод толкований *Незнакомки* блоковскими современниками приведен в комментариях О. А. Кузнецовой в новейшем Академическом полном собрании сочинений Блока (т. 2, М. 1997, 760-763; далее: БЛОК, ПСС., с указанием тома). О том, что мотивы *Незнакомки* связаны с ивановским творчеством, в частности, стихотворениями *Виноградник Диониса*, *Хмель*, отмечала в 1982 г. МИНЦ З. Г., А. Блок и В. Иванов. Статья I: Годы первой русской революции. Ученые записки Тартуского гос. университета. Вып. 604, 1982, 105. Ср. также другие работы включенные в кн.: МИНЦ З., Поэтика А. Блока. СПб. 1999, 56-59, 532-539 и др. Из работ последнего десятилетия см.: BÖHMIG M., Analisi di una poesia: *Neznakomka* di A. Blok. Europa Orientalis 10, 1991, 167-182; ГАЛ М., Особенности структуры *Незнакомки* Блока. // Концепция и смысл. СПб. 1996, 294-302; ВАЙСКОПФ М., "Пьяное чудовище" в стихотворении Блока *Незнакомка*. Новое литературное обозрение 21, 1996, 252-257 (статья несвободна от произвольных сближений); ГАСПАРОВ М. Л., "По вечерам над ресторанами..." (4-ст. ямб с окончаниями ДМДМ: становление ореола). // ГАСПАРОВ М. Л., Метр и смысл. М. 1999, 33-49.

[6] ИВАНОВ В. И., Собрание сочинений. Т. III, Bruxelles 1979, 838. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

стал рассказ Зиновьевой-Аннибал *Голова Медузы*, где Блок был выведен под характерным прозрачным псевдонимом "Незнакомов". Рассказ этот уже был предметом рассмотрения[7], однако его мифологические коннотации не обсуждались.

Для адекватного представления о рассказе *Голова Медузы*, необходимо иметь в виду, что Зиновьева-Аннибал объединила сюжет блоковской *Незнакомки* с мифом о Дон-Жуане и Командоре[8]. Действие рассказа происходит в ресторане. Подробно описывается тот самый ресторан в Озерках, обстановка которого, по свидетельству самого поэта, была действительным фоном его *Незнакомки*; упомянута даже "высокая бумажная пальма" на краю зала. Незнакомов пьет вино за маленьким столом, напротив него идет пир. Председателем пира оказывается женщина, в которой угадываются черты таинственной дамы из блоковского стихотворения.

Ключом к прочтению рассказа является поэзия Блока, *Балаганчик*, но прежде всего сама *Незнакомка*. Собственно говоря, основой сюжета *Головы Медузы* был сюжет блоковского стихотворения. Лирический герой и стихотворения Блока и рассказа Зиновьевой имеет портретные черты самого Блока.

Семантический экспрессивный ряд рассказа построен как своеобразный центон из произведений Блока. Вот начало рассказа, Незнакомов сидит за столиком в ресторане:

> Совершенно прекрасное лицо, холодное, строгое в окружении светлых, скульптурных кудрей, странно сочеталось с мертвенностью голубо-тусклых глаз. Перед ним стояла бутылка и наполовину выпитый стакан красного вин*.
>
> Сидела, спиной к нему /.../ молодая, высокая женщина с крепким, белым, до-синя затылком под черным гладким гребнем

---

[7] НИКОЛЬСКАЯ Т. Л., Творческий путь Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. // Блоковский сборник 8, 1988; ЛАВРОВ А., Блоковская *Незнакомка* в рассказе Л. Д. Зиновьевой-Аннибал.

[8] По свидетельству Вяч. Иванова, *Голова Медузы* первоначально находилась в подготовительных эскизах к *Пламенникам*, причем действие рассказа происходило не в Петербурге, а во Флоренции (ИВАНОВ Вяч., Предисловие. // ЗИНОВЪЕВА-АННИБАЛ Л., Трагический зверинец. Томск 1997, 167). Как можно думать, эти наброски были каким-то образом объединены вокруг сочинения о Дон-Жуане, которое Зиновьева стала обдумывать с февраля 1906 г. (см. письмо Зинновьевой-Аннибал к М. М. Замятниной от 27 февраля 1906г. - РГБ 109.23.16).

блестящих волос.

Женщина сидела прямая, неподвижная, молчаливая; по сине-белым, узким пальцам, оплетшим бокал с бледно-золотистым вином, стекала серебристая пена.

И в алом сердце своего стакана Незнакомов видел невидимые ему черные глаза из бледного строгого лица, жесткие, неумолимые, далекие, безусловные. Они глядели вверх, пронизывая его взгляд, как пустоту, дальше, через его мозг, в невозможную даль. /.../ И змеились там, во влаге, блестящие волосы вокруг строгого лба, где таилась угроза. Он не отрывал глаз от видения в алом сердце красного вина[9].

По ходу развития сюжета герой рассказа оказывается Дон Жуаном, а к нему за столик подсаживается каменный Командор. То есть в блоковский сюжет оказывается вписан сюжет из финала Дон-Жуана. Внешне безумный разговор между художником Незнакомовым (Дон-Жуаном) и скульптором англичанином Фэресом (Командором) о любви, смерти и самоубийстве, об искусстве, всемирном эротическом расплаве и окаменении кончается смертельным каменным пожатием руки. Незнакомов влечется к смерти и окаменению. К тому же смертельному концу влек героя и женский образ, который Незнакомов искал на дне бокала и который оказался головой Медузы.

Герой - во власти камня, своеобразной каменной стихии, представленной в образах Каменного Гостя и Незнакомки - Головы Медузы. Окаменение его - не однократный процесс, но некоторая форма существования. Силы мира, заставляющие его каменеть, действуют на него не единовременно.

Видимо, на Башне путь Блока в Эросе оценивался вообще как движение вниз и к камню. Несколько лет спустя, но, несомненно, отражая идеи, которые содержит рассказ *Голова Медузы*, Вяч. Иванов так писал о каменной природе Дон Жуана:

Миф о каменной статуе намекает на окаменение Дон-Жуана, на фаллическое окаменение этого сверхчеловека Фаллоса. /.../ Холод ощущает Дон-Жуан, муку окаменения, распространяющуюся по спинному хребту, захватывающую конечности, двигающую пол тяжело неподвижным в своем

---

[9] ЗИНОВЬЕВА-АННИБАЛ Л., Трагический зверинец, 194.

конечном напряжении, обращающую мозг в ад ярко озарившихся, но застывших в своем движении идей и образов, отягчающую грудь невыносимым бременем оледенелого сердца. (Дневник от 4 августа 1909 – СС.II, 782).

Зиновьева-Аннибал в рассказе *Голова Медузы* видимо, очень точно, хотя и упрощенно воспроизвела башенный миф о Блоке. Можно полагать, что следуя тому же башенному мифу о Блоке создал свой знаменитый портрет "гафизит" К. Сомов (апрель 1907). Строчки И. Анненского "Под беломраморным обличьем андрогина" (*К портрету А. А. Блока*, 1908?) и Б. Садовского "В груди поэта мертвый камень / И в жилах синий лед застыл" (*Крылья*, 1910) непосредственно продолжают башенный миф о "ледяной" и "каменной" природе Блока[10].

* * *

Следующим, весьма существенным эпизодом в истории башенного блоковского мифа стало стихотворение Вяч. Иванова *Бог в лупанарии* (1909), опубликованное с посвящением А. Блоку. До сих пор оно не привлекалось как самостоятельный документ для истории взаимоотношения двух поэтов[11]. Сложность и неоднозначность образов и символов этого текста затрудняет задачу его пересказа.

Стихотворение *Бог в лупанарии* продолжает рассказ *Голова Медузы* - в нем мы находим тот же центонный принцип и ту же тему каменной природы персонажа. Но уже при первом прочтении очевидно диалогическое отношение непосредственно с блоковской *Незнакомкой*: мы слышим близкую интонацию, находим ту же строфику, общие семантически выделенные слова и образы. При этом ритмический рисунок сдвинут: ритмике *Незнакомки*, построенной на чередовании дактилических клаузул в нечетном стихе с мужскими в стихах четных (ДМДМ), в стихотворении Иванова соответствует

---

[10] См. ГЕЛЬПЕРИН Ю. М., Блок в поэзии его современников. // Литературное наследство 92, кн. 3. М. 1982, 549, 551. Блоковская тема вновь возникает у Зиновьевой-Аннибал в пьесе *Певучий осел* (1907), где теория и практика Эроса у символистов иронически пародируется, но это уже отдельная тема.

[11] Ср. комментарии Р. Е. Помирчего в: ИВАНОВ В., Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 2, СПб. 1995, 313 (Новая Библиотека поэта).

сочетание женских клаузул в нечетных с мужскими в четных (ЖМЖМ): в своей практике Вяч. Иванов не следовал за брюсовско-блоковским семантическим ореолом 4 ст. ямба с окончаниями ДМДМ[12].

Из общих семантически выделенных слов самым важным, ключевым, и при этом наименее определенным у Вяч. Иванова - что, как кажется, вполне отражает авторское задание - является слово в последней строке: "За непонятным узывать"; "непонятное" может быть близким синонимом блоковского "незнакомого". Стихотворение *Бог в лупанарии* имеет смысл рассматривать как одну из своеобразных поэтических реплик на *Незнакомку*, где блоковские образы как бы получают дальнейшую жизнь.

Стихотворение было написано под впечатлением *Снежной маски* Блока, вышедшей в "башенном" издательстве "Оры" в марте или самом начале апреля 1907 г. Вяч. Иванов увидел в этой книге присутствие "северного" дионисизма[13], "ключ истинно дионисийских и демонических /.../ переживаний" (Письмо Вяч. Иванова к В. Брюсову от 28 января 1907 – СС.II, 731)[14]. То есть для Вяч. Иванова эта книга была свидетельством появления "нового" Блока, который преодолевал Блока прежнего.

В первой строфе *Бога в лупанарии* говорилось о двух борющихся стихиях в природе Блока - холоде и огне. Между прочим, замечательно, что сам Блок завершал черновой набросок ответного стихотворения того же 1909 г.[15] признанием того, что Иванов проник в его двойную природу огня и холода:

---

[12] ГАСПАРОВ М. Л., Метр и смысл, 41.

[13] В первые дни работы над *Снежной маской* Блок составил план драмы *Дионис Гиперборейский*; как отмечает З. Г. Минц, откликом на "северный дионисизм" Блока могут быть ивановские строки "Ты повернул к родимым вьюгам / Гиперборейский лебедей". // БЛОК, ПСС. Т. 2, 781-782; ср. МИНЦ З. Г., А. Блок и В. Иванов, 110.

[14] Как известно, *Снежная маска* - наиболее "ивановская" книга Блока. "В период *Снежной маски* «среды» сыграли для Блока большую роль", отмечал в свое время С. Городецкий: ГОРОДЕЦКИЙ С., Воспоминания об А. Блоке. // А. Блок в воспоминаниях современников. Т. 1, М. 1980, 331. По наблюдению З. Минц, *Снежная маска* "отразила и воздействие миропонимания Иванова в целом (жертвенное отношение «я» к миру), и интонацию, метрику, символы «солнечного цикла»". (МИНЦ З. Г., А. Блок и В. Иванов, 107.)

[15] Стихотворение было названо *Вяч<еславу> Иванову. (Ответ)*. См. БЛОК А., Собрание сочинений. Т. 3, 549; ПСС. Т. 3, 360.

Моей души пылавший холод
Сверлящим взором проницал.[16]

У Вяч. Иванова демон Вакх-Дионис оживляет статую мраморного Аполлона, - то есть каменного, окаменевшего, героя стихотворения. Возвышенные образы стихотворения Вяч. Иванова находятся в рамках сюжета *Незнакомки*: герой воскресает потому, что в его жилах струится вино. Но вино в поэтической реплике Вяч. Иванова - это и сам Вакх-Дионис, мистериальное и освобождающее божество, приобщение которому составляло для древних центр симпосиального ритуала. Победа над окаменением может иметь самый высокий мифо-поэтический смысл[17].

Я видел: мрамор Праксителя
Дыханьем Вакховым ожил,
И ядом огненного хмеля
Налилась сеть бескровных жил.

И взор бесцветный обезумел
Очей божественно-пустых;
И бога демон надоумил
Сойти на стогна с плит святых –

Герой - ясновидящий, он ищет и узнает "лик". Демон Вакх

---

[16] БЛОК, ПСС. 3, 360. В окончательном варианте 1912 г. эти две строки были значительно сглажены:

О, скольких душ пустынный холод
Своим ты холодом пронзил! (3, 99)

[17] В докладе *Евангельский смысл слова "земля"*, прочитанного 3 мая 1909 г. в Религиозно-философском обществе, Вяч. Иванов интерпретировал евангельское повествование о прелюбодеице, которую хотели побить камнями (*Ин.* 8, 1-12). В мифо-поэтическом смысле, грех прелюбодеицы может быть сопоставлен с грехом прелюбодеяния Земли-Жены, Души Мира. Наказание прелюбодеицы через побиение камнями, предписываемое правилами как Библии, так и вообще античного мира, равняется окаменению. Христос спас прелюбодеицу от побиения камнями. "Окаменение женщины, взятой в прелюбодеянии, означало бы конец Земли, закристаллизовавшейся, застывшей, как мертвая планета, в ее современном состоянии. Она была бы избавлена от одержания курными мужами, но она не была бы спасена, высветлена логосом". // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1991 год. СПб. 1994, 150 (Публикация Г. Обатнина).

посылает его спуститься из храма ("с плит святых") в самый "низ" жизни, в притон игроков, пьяниц и гетер; но в его "нисхождении" ("к долу горнее принизив") скрыто намечена также метафизическая вертикаль, "восхождение":

И, по тропам бродяг и пьяниц,
Вступить единым из гостей
В притон, где слышен гик и танец
И стук бросаемых костей, -

И в мирре смрадной ясновидеть,
И, лик узнав, что в ликах скрыт,
Внезапным холодом обидеть
Нагих блудниц воскресший стыд, -

И, флейту вдруг к устам приблизив,
Воспоминаньем чаровать -
И, к долу горнее принизив,
За непонятным узывать.

(СС.II, 328)

Здесь хочется коснуться двух моментов. Во-первых, каков логический смысл драматического развития, передаваемого глаголами "ясновидеть" - "холодом обидеть"? Кажется, что перед нами воспроизведен драматический сюжет финальной тринадцатой строфы *Незнакомки*: у Блока герой отшатывается от той, в которой до того прозревал тайны другого мира, у Вяч. Иванова герой отдаляет холодом блудницу, познав "лик".

И второе. Чей *лик* дано обрести герою стихотворения? Здесь имеет смысл обратиться к блоковскому поэтическому ответу, в его окончательной версии 1912 г. мы читаем:

Порой, как прежде, различаю,
Песнь соловья в твоей глуши...

И много чар, и много песен,
И древних ликов красоты... (курсив мой - А. Ш.)

Как справедливо предполагает современный комментатор, строка "И древних ликов красоты" может восходить к ивановской статье 1905 г. *Символика эстетических начал* (вошла в книгу *По*

звездам, 1909), где раскрыты несколько ликов-ипостасей богини Афродиты[18]. Итак, в лупанарии, в образах земной красоты оживший герой познает лик-ипостась Афродиты.

Образы и символы из *Бога в лупанарии* в чем-то могут быть еще прояснены, если мы обратимся к менее значительному ивановскому поэтическому тексту, который продолжает тему о ликах-ипостасях Красоты[19]. Это стихотворение *Афродита Всенародная и Афродита Небесная*, написано в 1915 г., то есть через три года после прекращения собраний на Башне. Сам Вяч. Иванов не включал его в проекты своих последующих поэтических книг, из чего можно предположить, что он не признавал его вполне удачным. Но стихотворение 1915 г. кажется является наброском или далеким вариантом того же сюжета, который был избран в 1909 г. в стихах к Блоку. Действие стихотворения 1915 г. разворачивается на пиршестве в лупанарии. Но если в стихотворение 1909 г. герой от "павшего" образа богини обратился к ее "горнему" лику (что могло быть высшим смыслом *Незнакомки* в поэтическом толковании *Бога в лупанарии*), то здесь порок неожиданным и парадоксальным образом оказывается побежденным в момент самого акта эротического познания (отметим античную смелость в эротических метафорах "пронзить" - "обол"):

Как лебедь белую из влаги возмущенной,
Так незапятнанной и не порабощенной
Божественную плоть спасает Красота
Из бездн растления, - невинна и чиста
На пиршестве срамном и в смрадном лупанаре.
Порок неистовый, в сходящем свыше даре
Нетленные черты бессильный исказить
В рабыне жертвенной богиню мнит пронзить;
Но в миг, когда обол блудницы похищает,
Он Всенародную Небесной возвращает. (СС.IV, 36)

---

[18] Комментарий Н. В. Лощинской. ПСС. 3, 798.

[19] Вообще, к платоновскому мифу об Афродите Небесной и Афродите Всенародной восходили многие задуманные и созданные на Башне поэтические и прозаические тексты. Самым значительным из них, изощренным по форме и по мысли мифо-поэтическим повествованием, построенным на образах и символах из платоновской и христианской философии любви и красоты, стала вторая часть поэмы Вяч. Иванова *Человек*. Первоначально она называлась *Эрос* (1915).

* * *

В нашем кратком сообщении мы исходили из того, что созданные на Башне поэтические и прозаические тексты составляют некоторое единство. Вообще, говоря о петербургском символизме, имеет смысл пытаться найти термин, более узкий чем "Петербургский текст", и менее условный, чем "символистский", "акмеистский" или "футуристский" текст. В настоящее время термин "Петербургский текст", обоснованный в свое время В. Н. Топоровым[20], достаточно принят в филологических трудах (а иногда и более или менее остроумно пародируется); из основных его отличий следует назвать своеобразную метафизическую вертикаль[21].

"Башенный текст" характеризуется наличием собственного сюжета - драматического, мифо-поэтического и метафизического. Особенно убедительно складываются в единый "башенный текст" произведения, созданные в связи с первыми сезонами "сред", когда их участники, в первую очередь Зиновьева-Аннибал, вели хронику происходившего на башенных собраниях. (Здесь уместно вспомнить, что Ходасевич еще в 1928 г. отмечал, что русский символизм был едва ли не единственным подлинным случаем "коллективного творчества": "Многие произведения /.../ могут быть поняты только из сопоставлений и сближений. Тут слишком многое сознательно строилось на перекличке переживаний, мыслей, тем"[22].) Благодаря хронике "сред", рассматривая поэтическую переписку, своеобразные литературные пастиши, перекличку образов, символов и тем, стихотворных метров и твердых форм, разработку схожих мифологических сюжетов, мы нередко можем определенно указать на

---

[20] Петербургский текст: его генезис и структура, его мастера. // ТОПОРОВ В. Н., Миф. Ритуал. Символ. Образ. М. 1995, 274-281 и др.

[21] Последнее - наиболее трудно для линейного (непоэтического) описания. В. Н. Топоров пишет о сгущении напряженности, "о трагических и / или эйфорических ритмах" текста, "ощущении близости к некоей последней тайне, способной открыть высшие смыслы". "Именно в этом, между прочим, и можно видеть «сверх-семантичность» Петербургского текста, смыслы которого /.../ превышают эмпирически возможное в самом городе и больше суммы этого «эмпирического». Этот высший смысл - стрела, устремленная в новое пространство всевозрастающего смысла, который говорит о жизни и спасении". (ТОПОРОВ В. Н., Миф. Ритуал. Символ. Образ, 281.)

[22] ХОДАСЕВИЧ Вл., Собрание сочинений в 4 томах. Т. 2, М. 1996, 175.

реально бывшие совместные собеседования, конкретные встречи и действительные проекты. Внешним организующим элементом было башенное издательство "Оры", в котором выходили книги петербургских символистов; особый интерес для избранного нами аспекта представляет первый опубликованный здесь альманах - *Цветник ор*[23].

"Башенный текст", в прямой аналогии с "Петербургским текстом", был больше суммы всех созданных на Башне и вокруг Башни текстов. Одной из причин этого был особый статус словесного знака у символистов. Как писал в 1928 г. тот же Ходасевич, именно словесный ряд организовывал специфическое символистское строительство жизни: "По основному и повелительному импульсу, который, на мой взгляд, и есть самый существенный признак для "классификации", — написанное всегда было или становилось для символиста реальным, жизненным событием. /.../ Creant verba in circulo potestatis suae omnia quae significant*: эти слова могли бы стать эпиграфом к истории символизма"[24]. Ярким примером последнего являются созданные на Башне мифо-поэтические повествования об Александре Блоке.

---

[23] После того, как это положение было высказано в моем докладе на венской конференции по Вяч. Иванову 1998 г. и стало предметом дискуссии, появилась статья БОГОМОЛОВА Н. А, Глава из истории символистской печати: альманах *Цветник ор.* // Jurgis Baltrušaitis: poetas, vertėjas, diplomatas. Vilnius 1999. Отрадно, что автор принимает тезис о существовании "башенного текста" (ср. с. 46), хотя непосредственно и не употребляет этого выражения.

* Слова сотворяют в круге действия своего все то, что они означают (латин.).

[24] ХОДАСЕВИЧ Вл., Собрание сочинений в 4 тт. Т. 2, 176.

PAMELA DAVIDSON

DIONYSUS AND THE DEMON: IVANOV AND BLOK ON ART AS LUCIFERIAN

И в этот миг, в слепящей вьюге,
Не ведаю, в какой стране,
Не ведаю, в котором круге,
Твой странный лик явился мне...

И я, дичившийся доселе
Очей пронзительных твоих,
Взглянул... И наши души спели
В те дни один и тот же стих.

A. Blok, *Vjačeslavu Ivanovu* (1912)

For various historical and cultural reasons, the view of art as demonic has assumed a position of unusual prominence in the development of the Russian literary tradition.[1] As a latent theme it is already present in Puškin's and Lermontov's poems on the Demon (written between 1823 and 1839); in Gogol"s short story *The Portrait* (*Portret,* 1835, second version 1842) it receives a more explicit treatment through the intriguing figure of the artist Čartkov, whose very name *(Čertkov* in the first version) makes plain his devilish associations.[2] In such early works of the Romantic period, the pure ideal of art may be threatened by demonic corruption, but the distinction between the two is generally maintained. As the theme worked its way through the nineteenth century, however, this distinction gradually weakened. By the beginning of the twentieth century, it was almost totally eroded. In the poetry of Blok, for example, the figure of the

---

[1] For a broad survey of this issue see DAVIDSON Pamela, Divine Service or Idol Worship? Russian Views of Art as Demonic. // Russian Literature and Its Demons, edited by Pamela DAVIDSON. New York and Oxford: Berghahn Books 2000. I am most grateful to the British Academy for providing me with a two-year Research Readership (1997-1999), during which I was able to prepare the present essay.

[2] On the treatment of art as demonic in these works see the essays by DAVIDSON Pamela, The Muse and the Demon in the Poetry of Pushkin, Lermontov, and Blok, and GRAFFY Julian, The Devil Is in the Detail. Demonic Features of Gogol's Petersburg. // DAVIDSON P., ed., Russian Literature and Its Demons.

Demon first contaminates and then merges with that of the Muse; eventually, it comes to represent the modern artist in all his seductive and dangerous moral ambivalence.

A key role in bringing about this shift of attitudes to the demonic properties of art was played by Dostoevskij and Vladimir Solov'ev, in whose works particular stress is placed on the experience of darkness or sin as a necessary prelude to spiritual redemption.[3] In the wake of their influence, the question of whether the demonic properties of art could assume a redemptive dimension became a central issue. This is the context in which the debate between Ivanov and Blok on art should be approached: their differing views represent the culmination of an issue which was already well-established in Russian literature, and which came to the fore once more at the turn of the century.

This article will explore their dialogue by analysing the way in which Ivanov's theoretical pronouncements on art as both Dionysian and Luciferian acted as a catalyst on the expression of Blok's more intuitive view of art as intrinsically and irredeemably demonic. Rather than tackling the topic from the perspective of its chronological development in time,[4] we will adopt an analytical approach, focussing on two key texts of modernist literary demonism, Blok's *To the Muse* (*K Muze,* 1912) and *The Demon* (*Demon,* 1916), and seeking to demonstrate that they are informed by and reflect a suppressed polemic with Ivanov's view of demonic art as potentially redemptive.[5]

* * *

[3] See, for example, Dostoevskij's novel *Besy* (1871-1872), and poems by Vladimir Solov'ev such as "My sošlis' s toboj ne darom..." (1892) or *Das Ewig-Weibliche* (1898).

[4] For references to background literature on the development of the relations between Ivanov and Blok, see the subject index to DAVIDSON Pamela, Viacheslav Ivanov. A Reference Guide. New York: G. K. Hall & Co. 1996, 360.

[5] For recent studies of Ivanov's demonology, see VENCLOVA Tomas, K demonologii russkogo simvolizma. // Christianity and the Eastern Slavs. Vol. 3: Russian Literature in Modern Times, ed. Boris Gasparov and others. Berkeley: University of California Press 1995, 134-160 (California Slavic Studies 18), and DUDEK Andrzej, Demonologia Wiaczesława Iwanowa. // Wizja człowieka i świata w myśli rosyskiej. Red. Lucjan Suchanek, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 1998, 87-106 (article in Polish) and 181-184 (summary in Russian).

Ivanov's approach to the demonic properties of art was grounded in two traditions: the eternal cycle of darkness and death, leading to light and resurrection, embodied in the myth of Dionysus, and the biblical ideal of the holy function of art, as developed in Solov'ev's teaching on Sophia and theurgic art. In Ivanov's dialectical, syncretic cast of mind these two traditions combined to produce the view that everything dark, chaotic, or demonic in the Dionysian sense already carries within it the seed of its potential transformation into the envisaged ideal of universal religious art. This dual perspective informed his understanding of art, including its demonic manifestations, which, although far from the ideal of religious art, could be seen as moving through the stage of "antithesis" to attain its future ideal realization.

A good illustration of Ivanov's tendency to focus on the redemptive dimension of the demonic can be found in his reading of Lermontov. Although Vladimir Solov'ev was responsible for introducing the view of Lermontov as a poet of Sophia,[6] in his late essay on the poet he bequeathed a strong warning to the next generation to keep a safe distance from the dangerous temptation of Lermontov's "demons". He was convinced that "Lermontov's pen was guided by a real demon of impurity," and considered it his duty to expose "the lie of the demonism extolled by him, which only stops people on the way to their true transcendent goal."[7] Despite these unambiguous words, Ivanov preferred to preserve the "pure" image of Lermontov as a poet of Sophia. In this he was consistent

---

[6] Solov'ev started the tradition by incorporating a reworked version of the key lines from the fifth stanza of Lermontov's poem "Kak často, pestroju tolpoju okružen..." (1840) into his autobiographical poem on his visions of Sophia, *Tri svidanija* (1898). This approach to Lermontov as a poet of Sophia subsequently became widespread among the symbolists. Brjusov quoted a line from the same poem by Lermontov as an epigraph to his poem *Mon rêve familier* (1903), and Blok discussed this poem and the Lermontov-Solov'ev-Brjusov connection in his 1904 review of Brjusov's *Urbi et orbi*; BLOK Aleksandr, Sobranie sočinenij v vos'mi tomach. Red. V. N. Orlov, A. A. Surkov, K. I. Čukovskij, Moskva-Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury 1960-1963. T. 5, 543. The same lines from Lermontov are quoted once more by Blok in his 1906 review *Pedant o poete* (Ibid., t. 5, 29) in order to counter N. A. Kotljarevskij's more pedestrian approach to the poet.

[7] SOLOV'EV V. S., Lermontov (1899). // Sobranie sočinenij Vladimira Sergeeviča Solov'eva. Izd. S. M. Solov'ev i E. L. Radlov. 10 tt., ²SPb.: Prosveščenie 1911-1913. T. 9, 348-367 (362, 366).

throughout his life. In 1910 he described Lermontov as the first Russian poet to have anticipated the symbol of the Eternal Feminine,[8] and in his late essay of 1947 on the poet he argued that his demonism was but a prelude to his partially revealed intuition of Sophia. Contrary to Solov'ev's view, he tried to demonstrate that Lermontov's solitary rock "was frequented but not possessed by demons /.../. For he was a true knight of Mary. /.../ The myth of *The Demon* /.../ is based on the inner contemplation of the archetype of the Heavenly Virgin, born *ab aeterno.* Thus, he also, participating in the common national legacy, indirectly enters the family of Sophia's faithful disciples."[9]

This example reveals Ivanov's characteristic tendency to subsume any evidence of demonic leanings into the framework of a more lofty ideal. As we shall see below, it was precisely against this dynamic of constant transformation and elevation that Blok reacted so strongly. It is interesting to note that Ivanov identified this very tendency to merge antithetic categories as an endemic trait of the Russian national character. In an early fragment entitled *The Jews and the Russians* (*Evrei i russkie*, 1888) he wrote of the "inability to distinguish between the clean and the unclean," which makes the fate of certain non-Jewish nations "a series of wanderings along muddled paths, a series of passions and falls." In his view this characteristic is manifest in its purest form among the Slav peoples, who exhibit a particularly strong syncretic sense of the unity inherent in diversity. As a result, "a Russian sees the link between good and evil more clearly than anyone else and is therefore usually sinful when righteous and righteous when sinful."[10] Many years later, in conversation with one of his students in post-revolutionary Baku, Ivanov made a comment which casts some light on why this might be the case: "the Russian people... is either God-bearing (Bogonosec) (Christopher) or Satan-bearing (satanonosec), but it is not self-bearing (sebjanosec), as are the German, the Frenchman,

---

[8] IVANOV Vjačeslav, Zavety simvolizma. // IVANOV Vjačeslav, Sobranie sočinenij I-IV. Izd. D.V. Ivanov i O. Deschartes, Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien 1971-1987. T. II, 597.

[9] IVANOV V., Lermontov. // IVANOV Vjačeslav, Sobranie sočinenij IV, 363, 365 (Italian original), t. IV, 379, 382 (Russian translation). The present English translation has been made from the Italian original (written in 1947, first published in 1958), elements of which are lost in the Russian version published in the collected works.

[10] IVANOV Vjačeslav, Evrei i russkie. Izd. K. Ju. Lappo-Danilevskij. Novoe literaturnoe obozrenie 4, 1996, 191–193 (191, 192).

the Greek, the Englishman."[11] It may well be that the flexible attitude to opposite extremes, which Ivanov had earlier identified as a specifically Russian trait, is related to the tendency to define national identity in terms of abstract absolutes, which, once juxtaposed, can more easily be interchanged. This would explain, for example, the ease with which the concept of art as demonic is translated into the faith in its sacred mission. This approach, expressed intuitively by Ivanov in his usual aphoristic style, finds further support in the later academic work of Lotman and Uspenskij on the defining role of binary models in the dynamics of Russian culture.[12]

In the context of these comments, we shall now return to consider Ivanov's view of art as demonic in its twin Dionysian and Luciferian dimensions. In *The Symbolism of Aesthetic Principles* (*Simvolika estetičeskich načal*, 1909) Ivanov relates the stage of descent (nizchoždenie) inherent in the process of artistic creation to the sphere of the "bisexual male-female Dionysus", described as "a shore «beyond good and evil»", "demonic in the demonism of its elements, but not evil /.../ a fruitful source, not a diabolic numbness."[13] The demonism intrinsic to the Dionysian stage of artistic creation is clearly viewed as a prelude to spiritual renewal. Only by passing through it can man become "a passive instrument of the god which lives within him, — his carrier, thyrsus-bearer, god-bearer."[14]

The second, Luciferian dimension of the demonic enables Ivanov to relate this view of the artistic impulse to his Christian scheme of history. In the introduction to his essay on the ideology of Dostoevskij, *Prolegomena about Demons* (*Prolegomeny o Demonach*, 1916), he writes about the "Prince of this world," about "Lucifer, who creates culture such as we know it until now."[15] Why does Ivanov consider culture Luciferian? Because of the indispensable element of self-assertion, essential to the creative process, in which the artist-creator in some sense compares himself to (and therefore rivals) God the Supreme Creator. A similar idea is developed by Chodasevič in his late poem, *Dactyls* (*Daktili*, 1927-28):

---

[11] AL'TMAN M. S., Razgovory s Vjačeslavom Ivanovym. Sost. i izd. V. A. Dymšic i K. Ju. Lappo-Danilevskij. SPb.: INAPRESS 1995, 17.

[12] LOTMAN Ju. M. i USPENSKIJ B. A., Rol' dual'nych modelej v dinamike russkoj kul'tury (do konca XVIII veka). Učenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta 414. Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii 28, 1977, 3-36.

[13] IVANOV V., Sobranie sočinenij I, 828-829.

[14] Ibid., I, 830.

[15] Ibid., III, 251.

Мир созерцает художник — и судит, и дерзкою волей,
Демонской волей творца — свой созидает, иной.[16]

We should note, however, that Ivanov, when writing about culture, adds the significant proviso: "such as we know it until now." His view of culture as Luciferian goes hand in hand with the conviction that it nevertheless represents a path leading toward the attainment of religious truths. In the concluding section of *Prolegomena about Demons* he states: "But the end of the Luciferian process leads to a cross-roads, where Lucifer abandons the travellers and they are left to face the choice between the path of Christ or the road of Ahriman."[17]

We can see, therefore, that Ivanov regarded art as demonic in its twin Dionysian and Luciferian aspects, and inscribed both these aspects within a Christian framework of redemption. Although Blok was strongly influenced by Ivanov's view of art as Dionysian and Luciferian, he did not share his faith in its redemptive potential. This crucial area of divergence is already anticipated in a perceptive comment from Evgenij Ivanov's diary of 1905; his observation that Blok's "new beauty /.../ comes neither from the gods and angels, nor from the devil and demons, but from the terrible image of the Demon, for the Demon is neither devil nor angel, but a man prematurely embittered and saddened"[18] points to Blok's reduced vision of a more limited, *human* Demon, removed from the hierarchy of angelic beings, and consequently denied the possibility of self-transcendence or redemption.

An early example of Blok's projection of the figure of the Demon onto the image of the poet can be found in the mysterious poem which he addressed to the young German poet and translator Johannes von Guenther a few days after their first meeting in March 1906. In "You were showered with the starry flowering..." ("Ty byl osypan zvezdnym cvetom...," 19 March 1906),[19] Blok describes Guenther as a "fallen angel" ("angel

---

[16] CHODASEVIČ Vladislav, Stichotvorenija. Izd. N. A. Bogomolov i D. B. Volček. Leningrad: Sovetskij pisatel' 1989, 189. (Biblioteka poeta. Bol'šaja serija)

[17] IVANOV V., Sobranie sočinenij III, 252.

[18] Entry of 25 January 1905 from: Vospominanija i zapisi Evgenija Ivanova ob Aleksandre Bloke. Izd.. E. P. Gomberg i D. E. Maksimov. // Blokovskij sbornik. Tartu: Tartuskij gosudarstvennyj universitet 1964, 390.

[19] BLOK A. A., Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati tomach. Moskva: Nauka 1997- . T. 2, 75 (text), 344-345 (variants), 672-674 (notes). I am grateful to Ljudmila Sproge (University of Latvia, Riga) for drawing my attention to the relevance of this poem to my topic.

padšij"), now reduced to searching for the lost traces of his early vision of a female being (referred to as an unspecified "She," but evidently related to the woman clothed with the sun and crowned with stars of *Revelation* 12:1, interpreted by Solov'ev and Blok as a figure of Sophia).[20] This Lucifer or Demon-like figure wears the thorny wreath not of Christ but of the "forbidden way" ("zapretnogo puti"); he is associated with deception, betrayal, and doubles. Blok is clearly using the formal device of the poetic address to set Guenther up as his own double: by investing him with the characteristics with which he endowed his own image and that of the poet in general, he is enlisting him as a member of his own host of fallen angels. This, at any rate, was the way in which Guenther understood the poem, as he subsequently revealed in his memoirs:

> A wonderful poem, suffered through, coming from the depths. It concerned that which we had spoken and argued about the previous time: the vision of Lucifer — the fallen angel who has assumed earthly features. During my first visit I had expressed — maybe somewhat irritably — the suspicion that he [Blok] considered himself the incarnation of an angel from the host of Lucifer. Blok answered enigmatically: this is no laughing matter, *we* are still few in number.
>
> And now with his poem /.../ Blok himself, by revealing the meaning of certain so-called secret signs, drew me into this host.[21]

For Blok, as can be seen from his poem, the image of the poet as a

---

[20] The immediately preceding lines from the *Book of Revelation*, "I otverzsja chram Božij na nebe /.../ i proizošli molnii i golosa" (*Otk.* 11, 19), are also echoed in the opening lines of the second verse of Blok's poem, "Otkrylos' nebo nad toboju, / Ty slušal plamennyj choral." The reading of the "She" of the poem as the woman clothed with the sun is supported by the fact that this apocalyptic image was discussed by Blok and Guenther in the very first letters which they exchanged before they met and before Blok wrote his poem. See Guenther's letters to Blok of 5 September 1905, 17 November 1905, and 26 January 1906: Pis'ma I. fon Gjuntera Bloku. Izd. V. V. Dudkin. // Literaturnoe nasledstvo 92, kn. 5: Aleksandr Blok. Novye materialy i issledovanija. M. 1993, 289-308 (292-293, 297).

[21] For the quotation from Guenther's memoirs and an interesting discussion of Blok's poem, see: Iogannes fon Gjunter i ego "vospominanija". Izd. i per. K. M. Azadovskij. // Literaturnoe nasledstvo 92, kn. 5: Aleksandr Blok. Novye materialy i issledovaniia, 330-361 (335-336, 342). Azadovskij notes that Guenther later transferred Blok's poetic portrait of him as a Luciferian figure to his own characterization of Blok (5, 335-336).

fallen angel was one of damnation, not redemption: paradise, once lost, cannot be regained. The transition from Luciferian art to the path of religious truth which Ivanov upheld as an article of faith may have been attractive to Blok as an ideal, but it was not a part of his own experience. In order to understand the difference between their approaches, it is useful to look at the marked contrast between Blok's later essay, *On the Present State of Russian Symbolism* (*O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma*, 1910), in which he made a final attempt as a good pupil to repeat and develop the programmatic ideas laid down by Ivanov in *The Precepts of Symbolism* (*Zavety simvolizma*, 1910), and his more open, much franker reactions, jotted down immediately after he heard the original talk on which Ivanov's essay was based.[22]

According to the somewhat Utopian dialectic argument advanced in Blok's essay, the original ideal or paradise (the thesis) has been lost and has given way to the present state of demonic art (the antithesis); however, through this intermediary stage the lost ideal will eventually be recovered (the final stage of synthesis). The dangerous game with doubles and masks is therefore justified as a necessary and inevitable phase on the way to apocalyptic redemption. The first two stages are encapsulated in the telling phrase: "We were «prophets», we desired to become «poets»";[23] they will be followed by a return to the original sacred ideal of theurgic prophecy. Nowhere does Blok explain how this will come about; it is simply posited as an article of faith, following the eschatological pattern of the *Book of Revelation*.

The fact that this projected resolution became a particularly prominent theme in Blok's writing around the year 1910 was no accident. The anniversary of Vladimir Solov'ev's death ten years earlier coincided with the crisis of symbolism and the deaths of Vrubel' and

---

[22] Ivanov's talk was given on 26 March 1910 and published in essay form as *Zavety simvolizma*, Apollon 8, (May-June) 1910, 5-20 (first pagination); reprinted in IVANOV V., Sobranie sočinenij II, 589-603. Blok's response was delivered as a talk on 8 April 1910; the resulting essay was published in the same issue of Apollon, 21-30 (first pagination); reprinted in: BLOK A., Sobranie sočinenij. T. 5, 425-436. In his essay Ivanov elaborated a dialectic scheme which incorporated a brief genealogy of the development of Russian literature and included reference to the places of Lermontov and Blok within this dialectic. Blok took up the structure of Ivanov's argument and illustrated it with examples of his own verse (thereby earning himself the ironic epithet of Ivanov's "Baedeker"; see Valerij Brjusov's rejoinder, O "reči rabskoi", v zaščitu poezii. Apollon 9, (July-August) 1910, 31-34 (first pagination).

[23] BLOK A., Sobranie sočinenij. T. 5, 433.

Komissarževskaja in 1910; this combination of factors evidently provided a renewed, if somewhat precarious impetus for the reassertion of faith in the eventual triumph of the theurgic ideals of the movement. Blok's work as a whole, however, remained firmly grounded in the middle stage of the demonic antithesis; the positive resolution was a superimposed frame, elaborated to a large extent under the influence of Vjačeslav Ivanov, and much less marked in his correspondence, notebooks and verse than in his essays.

This discrepancy between official pronouncements and inner feeling is confirmed by Blok's notebook record of Ivanov's talk, which reveals that his initial response was fairly sceptical. After summarizing Ivanov's conclusion that the next stage of symbolism would be the great art of myth, he listed some of the questions which he put to him:

1) About the *terrible (užasnom)* in art — about its curse.

2) Consequently, about whether that which is desired will be *art* (true theurgy, myth).[24]

Blok's acute awareness of the demonic character of art could not be lightly dispelled by Ivanov's profession of faith in an imminent new form of theurgic art. Even if one were to accept this assurance, would the envisaged ideal in fact count as art? For Blok the distinction between the revealed truth of religion (sacred) and the subjective artistic vision (cursed) was absolute and could not easily be bridged.

The deep reservations which can be sensed in these notes did not, as we have seen, find their way into the published essay; they did, however, resurface some two years later in Blok's verse. Blok first signalled his parting of the ways with Ivanov on a personal level in his poem *To Viacheslav Ivanov* (*Vjačeslavu Ivanovu*, 18 April 1912), addressed to the "autocratic tsar" ("car' samoderžavnyj") "at a dusty cross-roads" ("na pyl'nom perekrestke").[25] The lines from this poem quoted in the epigraph to this essay

И я, дичившийся доселе
Очей пронзительных твоих,

---

[24] Entry of 26 March 1910. // BLOK Aleksandr, Zapisnye knižki. Izd. V. N. Orlov, A. A. Surkov, K. I. Čukovskij. Moskva: Chudožestvennaja literatura 1965, 169.

[25] BLOK Aleksandr, Vjačeslavu Ivanovu. // BLOK Aleksandr, Polnoe sobranie sočinenij i pisem. T. 3, 99-100 (text), 360-361 (variants), 796-799 (notes).

contain an interesting reminiscence from Lermontov's *My Demon* (*Moj demon*, 1829)

И муза кротких вдохновений
Страшится неземных очей.[26]

This textual echo reinforces the implication of the poem: that Ivanov somehow played Demon to Blok's originally pure muse by luring him into a Dionysian and demonic impasse, from which Ivanov's regal train moves on, leaving Blok behind.

In *To the Muse*, written at the end of the same year,[27] the lingering doubts which Blok had voiced at Ivanov's talk of 1910 are articulated much more forcefully, not simply as queries or reservations, but as part of a programmatic statement, which comes down firmly on the side of art as either immoral or at best amoral, as not only distinct from religion but as explicitly anti-religious. The muse is portrayed as a Siren-like figure, an intoxicating, Dionysian seductress, who, like the Demon in Blok's poems of 1910 and 1916, leads only one way — to death or "perdition" ("gibel'").[28] She represents the "curse of sacred precepts" ("prokljat'e zavetov svjaščennych") and evokes the *Neznakomka* (*Stranger*) of 1906 through the purple-grey radiance which lights up around her when she mocks faith. In fact, when describing the figure of the *Neznakomka* in 1910, Blok confessed that he would have created a Demon if he had had

---

[26] LERMONTOV M. Ju., Polnoe sobranie stichotvorenij. Vstup. st. D. E. Maksimov, izd. E. E. Najdič. T.1-2, Leningrad: Sovetskij pisatel' 1989. T. 1, 88. (Biblioteka poeta. Bol'šaja serija) These lines were sidelined by Blok in his edition of Lermontov; see: LUKIRSKAJA K. P., red., Biblioteka A. A. Bloka. Opisanie. Sost.. O. V. Miller, N. A. Kolobova, S. Ja. Vovina.T. 1-3, Leningrad: Biblioteka Akademii Nauk SSSR 1984-1986. T. 2, 46.

[27] The poem was evidently composed over a period of a few months at the end of 1912; although published versions carry the date of 29 December 1912, the manuscript is dated "Autumn - 29.xii.l912." It was first published in *Russkaja mysl'* 11, 1913, and included in the second edition of *Stichotvorenija. Kniga tret'ja* (1916). See BLOK A., Polnoe sobranie sočinenij i pisem. T. 3, 7 (text), 201 (variants), 585-586 (notes).

[28] The word "gibel'" plays a key role in Blok's two closely related essays of 1910 (*Pamjati Vrubelja* and *O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma*) and is taken up twice in the poem; it is introduced in the second line as a fundamental characteristic of the Muse ("Rokovaja o gibeli vest'") and recurs in its verbal form in connection with the suggestion of the poet's death in the fifth verse ("Ne pogib ja, no lik tvoj zametil").

the technical means of Vrubel'[29] (there is an interesting precedent for this association in Lermontov, who used the term *Neznakomec* (*Stranger*) to refer to the Demon in early drafts of his work).[30] Here, in his poem on the muse, Blok is creating another female incarnation of the Demon, this time directly related to artistic creation. This blurring of boundaries marks a significant departure from the distinction between pure art and its demonic corruption, preserved by Puškin[31] and still maintained, although less rigidly, by Lermontov. There is, however, a clear visual antecedent for Blok's ambivalent image in Vrubel"s oil-painting *The Muse (Muza*, 1896), which depicts the muse with features of the Demon.[32] As in the case of Lermontov's *The Demon,* Blok's poem is disorientating, in that the danger which it warns against is partially obscured by the seductive rhythms of its cadences.[33]

---

[29] O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma. // BLOK A., Sobranie sočinenij. T. 5, 430. For the text of *Neznakomka* (24 April 1906), see BLOK A., Polnoe sobranie sočinenij i pisem. T. 2, 122-123.

[30] See versions 3 (1831) and 5 (1833-1834) of *Demon* in LERMONTOV, M. Ju., Polnoe sobranie stichotvorenij. T. 2, 553-554, 564-566. See also the edition owned by Blok: Polnoe sobranie sočinenij M. Ju. Lermontova. Izd. D. I. Abramovič. Tt. 1-5, SPb.: Izdanie Razrjada izjaščnoj slovesnosti Imperatorskoj Akademii nauk 1910-1913. T. 2, 406-408 (Akademičeskaja Biblioteka Russkich Pisatelej 2) (it includes the full text of version 5, identified as version 4).

[31] It is possible that Blok's reference in verse 6 to the muse's gift of a "lug s cvetami" is a deliberate echo of the "cvetuščij lug," mentioned in Puškin's *Razgovor knigoprodavca s poetom* (1824), and serves to mark his relation to and yet distance from Puškin's treatment of the muse and the demon. In Puškin's poem, the image of the flowering meadow is associated with the poet's early encounters with the muse of pure inspiration and followed three lines later by the description of the benign demon of inspiration, quoted above. In Blok's poem, the same flowering meadow (the promise of beauty and pure inspiration) becomes the gift by which the muse-demon seduces the poet and condemns him to the curse of beauty.

[32] For a large colour reproduction, see: KAPLANOVA S. G., ed., Vrubel. Leningrad: Aurora Art Publishers 1975, plate 35 ("Russian Painters" Series). This painting, originally from the collection of F. Šechtel' in Moscow, is now held in a private collection in Moscow and seldom reproduced. It could well have been known to Blok as it was shown at exhibitions in Moscow in 1902-1903, 1916, and later. See GUERMAN Mikhail, Mikhail Vrubel. Paintings. Graphic Works. Sculptures. Book Illustrations. Decorative Works. Theatrical Designs. Catalogue compiled by Alja Gajduk and others, trans. John Greenfield and Valerij Derevjagin. Leningrad: Aurora Art Publishers 1985, 236 (catalogue no. 111).

[33] This effect was noted by the poet Naum Koržavin, who wrote of his failure for many years to grasp the full import of the warning against art expressed in the

The fourth verse places art outside moral categories in a sphere of its own:

Зла, добра ли? — Ты вся — не отсюда.
Мудрено про тебя говорят:
Для иных ты — и Муза, и чудо.
Для меня ты — мученье и ад.[34]

For some, art may possess a miraculous transforming power (this was a fundamental tenet of the theurgic aesthetics initiated by Vladimir Solov'ev). The poet's personal experience, however, teaches him otherwise. Through an ingenious transmutation of sounds (*Muza* and *čudo* become *mučen'e* and *ad*), the anticipated transformation is reversed and the miracle-working Muse of theurgic aesthetics is moved back into the closed world of a personal inferno. Here Blok would seem to be echoing the more pronounced awareness of the demonic dangers of art which Solov'ev developed towards the end of his life. The mood of his poem is close to Solov'ev's warning in his controversial late essay on Puškin: "Poetry on its own is neither a good nor an evil: it is a *flowering* and *shining* of spiritual forces — good, or evil. Hell has its own fleeting flower and its own deceptive shining."[35]

The central theme at issue in Blok's poem — the ambivalent relation of beauty and art to the moral and religious values of redemption and transfiguration — builds on the well-known discussion of this subject

---

poem: "Živučest' ego korenitsja v ego dvojstvennosti. V tom, chto govorit ono odno, a poet drugoe, prjamo protivopoložnoe." KORŽAVIN N., Igra s d'javolom (Po povodu stichotvorenija Aleksandra Bloka *K Muze*). Grani 95, 1975, 76-107 (104). I would, however, dispute Koržavin's view that the poem contains "two" contradictory messages; it conveys a single message, concerning the paradoxical properties of art, which combines spiritual danger with magnetic attraction.

[34] These lines recall Tamara's question to the demon at the beginning of the cliactic scene of seduction: "O! kto ty? Reč' tvoja opasna! / Tebja poslal mne ad il' raj?" *(Demon,* 2:10.589-590). This echo reinforces the implied association in *K Muze* between Tamara and the poet's soul, seduced by a Demon-like Muse. In *Demon* (1916) this pattern of symbolic association is developed further; the poet's pure soul is once more linked with Tamara, while his artistic impulse is represented by the Demon (no longer disguised as Muse).

[35] SOLOV'EV V. S., Sud'ba Puškina (1897). // SOLOV'EV V. S., Sobranie sočinenij. T. 9, 33-60 (59).

which occurs in *The Brothers Karamazov (Brat'ja Karamazovy,* 1879-80)[36]

> Красота — это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя потому, что Бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут. ... Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. ... Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей.[37]

The points of overlap with Blok's poem are numerous. The key words of Dostoevskij's passage, "beauty" ("krasota"), "terrible" ("strašnaja"), "heart" ("serdce"), and "mind" ("um"), are all taken up and directly echoed in Blok's poem, as in the phrase "a mad delight for the heart" ("bezumnaja serdcu uslada").[38] Both texts share a view of beauty as a fearful mystery which lies beyond rational definition, encompasses unfathomable contradictions, and confuses the boundaries between good and evil. Dostoevskij distinguishes between two aspects of beauty: its spiritual aspect, represented by the ideal of the Madonna, linked with God, and its purely aesthetic aspect, bound up with a deep inner attraction to evil, represented by the ideal of Sodom, and linked with the devil. Both the heart and the mind are sensitive to the spiritual aspect of beauty, but only

---

[36] The link between Blok's poem and the passage from Dostoevskij has been pointed out by several commentators. See, for example, ŽIRMUNSKIJ V., Poezija Aleksandra Bloka. Peterburg: Kartonnyj Domik 1922, 28-29 (reprinted as a separate offprint from the collection of articles: Ob Aleksandre Bloke. Peterburg: Kartonnyj Domik 1921).

[37] DOSTOEVSKIJ F. M., Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Izd. V. G. Bazanov i dr. Leningrad: Nauka 1972-1990. T. 14, 100. The passage occurs in Dimitrij's first confession to Aleša (part 1, book 3, chap. 3).

[38] The dialogue with Dostoevskij runs throughout the poem and is highlighted by numerous other textual echoes (see, for example, Dimitrij Karamazov's words, "popiranie vsjakoj svjatyni, nasmeška i bezverie," // DOSTOEVSKIJ F. M., Polnoe sobranie sočinenij. T. 14, 417). Dostoevskij's view of beauty as terrible is also alluded to by Blok in the opening line of a slightly later poem, "«Krasota strašna» — Vam skažut..." *Anne Achmatovoj*, 16 December 1913. // BLOK A., Polnoe sobranie sočinenij i pisem. T. 3, 100 (text), 361-363 (variants), 799-800 (notes). A discarded variant of the first line, "Krugom tverdjat: «Vy — demon, Vy — krasivyj»" (3, 362), makes more explicit the association of the Muse and beauty with the demon, a link which is already suggested in *K Muze* and subsequently developed more fully in *Demon* (1916).

the irrational impulses of the heart respond to its aesthetic appeal. The purer aspirations of the mind towards holiness or spiritual beauty can therefore be undermined insidiously by the heart's attraction to evil, by the substitution of one ideal for another.

On the surface, this has a great deal in common with Blok's view of the process by which art may come to substitute a false image for an originally pure intuition, leading to its corruption. And yet there is much more to Blok's poem than a simple affirmation of solidarity with Dostoevskij. It contains a strong underlying polemical thrust, directed against a reading of Dostoevskij advanced by Vjačeslav Ivanov during the previous year. In 1911, Ivanov published an influential essay which presented Dostoevskij's muse in a Dionysian light:

> Муза Достоевского, с ее экстатическим и ясновидящим проникновением в чужое *я,* похожа вместе на обезумевшую Дионисову мэнаду, устремившуюся вперед, "с сильно бьющимся сердцем", и на другой лик той же мэнады — дочь Мрака...[39]

Ivanov's characterization of Dostoevskij's muse as Dionysian has important implications.[40] As noted above, according to his view of the process of artistic creation, the initial Dionysian descent (nischoždenie) automatically leads to a second stage of Apollonian ascent (voschoždenie). Blok, however, disputes this approach; although he accepts the view of the muse as Dionysian, he no longer agrees that this will necessarily lead on to a higher stage. This is made particularly clear in the second verse:

> Будто ангелов ты низводила,
> Соблазняя своей красотой...

By using the word *nizvodila* (brought down) Blok is subverting the

---

[39] IVANOV V., Sobranie sočinenij IV, 417. For the original Russian essay of 1911, see: Dostoevskij i roman-tragedija. Russkaja mysl' 5, 1911, 46-61 (second pagination) and 6, 1-17 (second pagination). Blok's poem *K Muze* (as previously his *Demon* of 1910) was later published in the same journal. The extract from Ivanov makes a similar distinction between the heart and the mind as the passage quoted from *The Brothers Karamazov,* echoed in *K Muze.*

[40] The link between the Dionysian principle and Dostoevskij was also drawn by Ivanov in *Drevnij užas* (1909), which dwells on the need to revive the principle of ancient Dionysian terror in art and to reconcile it with Dostoevskij's promise that beauty will save the world; IVANOV V., Sobranie sočinenij III, 97-98.

sense of Ivanov's *nischoždenie* (descent). The descent in Blok's poem is not a prelude to ascent, it is merely a *bringing down of* the sacred to the level of art.

Blok's underlying polemic with Ivanov's Dionysian view of artistic creation was even more explicit in the first published version of *To the Muse.* This originally concluded with an additional verse describing the destructive power of the muse over the soul:

И доныне еще, безраздельно
Овладевши душою на миг,
Он ее опьяняет бесцельно —
Твой неистовый, дивный твой лик.[41]

The terms used to describe the muse's countenance and its effect on the poet's soul — "frenzied" ("neistovyj") and "intoxicates" ("op'janjaet") — are usually associated with the worship of Dionysus. For Ivanov the state of Dionysian intoxication was part of a process which led to a higher goal; for Blok it has no goal ("bescel'no") and leads nowhere — this is a direct refutation of the more optimistic premise of his earlier essay of 1910, *On the Present State of Russian Symbolism,* which had suggested that demonic or Dionysian intoxication (the stage of the antithesis) would somehow bring about a new synthesis.

To the Muse therefore represents a significant turning-point in the development of Blok's view of art as demonic. On the one hand, he has taken over from Ivanov the view that art is essentially Dionysian and has conflated this with his own Lermontov-inspired view of art as demonic. On the other hand, he no longer accepts Ivanov's attempt to square Dionysus with the theurgic aesthetics of Vladimir Solov'ev by regarding the Dionysian stage as a prelude to spiritual regeneration; this marks his arrival at a more sober recognition of the irreconciliable differences between the paths of art and religion. In this respect the closest antecedent of his poem is perhaps Baudelaire's *Hymne à la Beauté,* which conveys a similar mood of willing surrender to the intoxicating power of beauty, coupled with a full awareness of its moral ambivalence and curse.[42]

---

[41] BLOK A., Polnoe sobranie sočinenij i pisem. T. 3, 201. The "lik" is that of the Muse, first mentioned in verse five. This quatrain, subsequently deleted, contains the kernel later developed in Blok's *Demon* (1916).

[42] Both poems take the form of an address to a female seductress (Beauty or the muse), and use images of erotic love and intoxicating wine to convey her dangerous power. Compare *K Muze* with the opening quatrain of Baudelaire's poem: "Viens-tu du

Blok's approach to this issue is clarified by a conversation about art and religion which he had with M. I. Tereščenko at about the time when he started work on *To the Muse*.[43] The poet objected to his friend's view that art could offer the same benefits as religion and recorded his reasons in his diary: "I began in reply to develop my *customary view: what* in art is *infinity,* unclear «about what,» beyond everything, but empty, destructive (pustoe, gibel'noe), perhaps, *that same thing* in religion is the *end,* clear about what, plenitude, salvation."[44] In response to Tereščenko's view that art could bring happiness, Blok's feelings were painfully divided: "I argued because I once knew something greater than art, i. e. not infinity, but the End, not worlds (miry), but the World (Mir); I did not argue, because I have lost That, probably for ever, *I have fallen, betrayed,* and am now, indeed, an «artist», I do not live by that which fills life, but by that which makes it black, terrible (strašnoj), which pushes it away."[45]

These extracts are extremely relevant to both *To the Muse* and *The Demon* (1916). They reflect Blok's conscious identification with art as his chosen vocation, made in full awareness of its infinite but ultimately "empty, destructive" worlds, distinct from the sphere of religion and life, which was paradoxically perceived as finite by virtue of its relation to a time scale governed by the truth of revelation, past and future. This vision of art as empty and destructive is brought out very clearly in Blok's magnificent late poem, *The Demon*, completed on 9 June 1916.[46] His

---

ciel profond ou sors-tu de l'abîme, / 0 Beauté? Ton regard, infernal et divin, / Verse confusément le bienfait et le crime, / Et l'on peut pour cela te comparer au vin." Also see the lines "Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres?", "Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe," "De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène," // BAUDELAIRE Charles, Les Fleurs du Mal, ed. Enid Starkie. Oxford: Basil Blackwell 1966, 21-22. Baudelaire's poem was included in the second edition of *Les Fleurs du Mal* (1861); on Russian responses to this collection, as well as translations from it (dating from 1869), see: WANNER Adrian, Baudelaire in Russia. Gainesville, Fla.: University Press of Florida 1996.

[43] The conversation was recorded by Blok in his diary on 11 October 1912. *K Muze* was begun in the autumn of 1912 and finished on 29 December 1912. The link between the poem and the diary extract has been pointed out by Avril Pyman in the excellent notes to BLOK Alexander, Selected Poems, ed. Avril Pyman. Oxford: Pergamon Press 1972, 234.

[44] BLOK A., Sobranie sočinenij. T. 7, 162-163.

[45] Ibid., t. 7, 163. Blok's use of the words "mir" and "strašnyj" in this passage casts interesting light on the title of the cycle *Strašnyj mir*, in which *K Muze* and both *Demon* poems appeared.

[46] The poem was first published in the almanac *Tvorčestvo*, Moskva i Petrograd

second lyric on this subject provides a much fuller poetic reworking of those elements in Lermontov's narrative poem which could contribute towards an interpretation of the Demon as artist.[47] It achieves this by building on the interpretation of Lermontov advanced by Blok in his essays and by synthesizing this with elements from the earlier *The Demon* (1910) and *To the Muse*.

The immediate source of Blok's poem is the second of the two highly persuasive monologues which Lermontov's Demon delivers to Tamara, now a nun, in order to convince her of his integrity and thereby complete the act of seduction (2:10). His speech leads up to the fatal burning kiss (2:11) after which Tamara's soul is irrevocably lost. Blok has reproduced several aspects of Lermontov's monologue, including its metre, rhyming scheme, central themes and formal structure.[48] It was evidently for this reason that the manuscript of the poem carried the subtitle of *Exercise* (*Upražnenie*). And yet the poem is far more than a simple exercise in imitation: it amounts to a profound interpretation of the story of Tamara's seduction by the Demon in terms of Blok's understanding of the creative process.

Two changes in particular stand out as most significant. Lermontov's Demon paints a purely positive picture to Tamara in order to overcome her last reservations; it is only after he falls silent that the kiss ensues and her spiritual destruction becomes plain. Blok's Demon, however, reveals his innate character from the outset. He not only promises his companion a giddy ascent to the higher regions; he also tells her that at the end of their journey he will drop her "into a shining emptiness" ("v sijajuščuju pustotu"). Thus, the tantalizing ambivalence of Lermontov's Demon (were there genuine elements in his hope of regeneration?) is resolved in Blok's poem into a passionately sincere, but ultimately negative statement by a

---

1917, 1, 18-19, and included in the third edition of *Stichotvorenija. Kniga tret'ja* (1921). Although the published text is dated 9 June 1916, the manuscript is dated "1916 20 III (-9 VI)," suggesting that *Demon* (like *K Muze*) was composed over a period of about three months. See BLOK A., Polnoe sobranie sočinenij i pisem. T. 3, 38-39 (text), 259-260 (variants), 633 (notes).

[47]For a discussion of Lermontov's *Demon* in this light, see the section on Lermontov in DAVIDSON, The Muse and the Demon. // DAVIDSON P., ed., Russian Literature and Its Demons.

[48] In both texts the demon's address is constructed in the form of a rising series of cumulative promises, all voiced in the first person future perfective. Blok has even reproduced (in verse 5) Lermontov's thematic shift to a digression on the inadequacy of human passion.

Demon, who entertains no illusions about the final outcome of his actions.[49]

The second major change concerns the move from the particular to the abstract and universal. One can safely assume that the lyrical voice which speaks in Blok's poem is that of the Demon, but who is the addressee? Although she is female, she is never actually named as Tamara. This lack of explicit identification invites an allegorical interpretation. One could, for example, see the Demon and his female companion as symbolic of two aspects of the artist's personality. The Demon represents the artist's creative drive; he is a conflated amalgam of Puškin's two demons: the "daemon" of inspiration and the demon of corruption[50] (this is consistent with Blok's earlier definition of the fallen Angel-Demon as the "first lyric poet" and with his statement that every person involved in cultural activity is a "demon who curses the earth and invents wings so as to fly away from it").[51] His female companion represents the artist's pure spirit or soul (previously allied with the pure muse), striving to regain a lost intuition of the heavenly or infinite.[52] Accordingly, Blok's poem could be read as a dramatization of the fated outcome of an inner conflict between the two divided aspects of his creative personality which he was unable to reconcile (Achmatova may have had this in mind when she referred to

---

[49] Blok's poem can be read as an extension and answer to a question posed but left open in Lermontov's *Demon:* "Sijal on ticho, kak zvezda; / Manil i zval on... no — kuda?.." (2:2.430-431).

[50]Puškin's "demon of corruption" is the subject of his *Demon* (1823); his "daemon of inspiration" is described in *Razgovor knigoprodavca s poetom* (1824). On the distinction between the two, subsequently blurred, see DAVIDSON P., The Muse and the Demon. // DAVIDSON P., ed., Russian Literature and Its Demons.

[51] From Blok's essays *O lirike* (June-July 1907) and *Stichija i kul'tura* (December 1908), in his: Sobranie sočinenij. T. 5, 131, 356.

[52] In support of this reading, see two poems by Baudelaire, elements of which are combined and closely echoed in Blok's *Demon.* In *Élévation* the poet addresses his spirit as it soars through the air ("Par delà le soleil, par delà les éthers, / Par delà les confins des sphères étoilées, / Mon esprit, / Tu sillonnes gaiement l'immensité profonde"); in *Le Vin des Amants* a man invites his lover to join him "dans un délire parallèle" on a flight to an imagined paradise ("Comme deux anges / Dans le bleu cristal du matin / Suivons le mirage lointain!"). BAUDELAIRE Ch., Les Fleurs du Mal, 6-7, 113. *Demon* takes the image of the lovers' intoxicating flight from the second poem, and combines it with the poet's address to this spirit from the first. This reading does not exclude other interpretations; on a biographical level, for example, L. A. Del'mas claimed that Blok's poem was addressed to her. See BLOK A., Polnoe sobranie sočinenij i pisem. T. 3, 633.

Blok as "the Demon himself with Tamara's smile" ("Demon sam s ulybkoj Tamary").[53] This conflict informed Blok's own poetic evolution; it represents a further development of the dilemma articulated earlier in his conversation with Tereščenko, and also continues the debate over the divergent spiritual and aesthetic aspects of beauty, initiated by Dostoevskij and echoed in *To the Muse*.

The poem also continues Blok's long-standing polemic with Ivanov's positive reading of the Dionysian roots of artistic inspiration. This can be sensed particularly strongly in the second verse:

Я пронесу тебя над бездной,
Ее бездонностью дразня.
Твой будет ужас бесполезный —
Лишь вдохновеньем для меня.

Blok's notion of terror as the source of inspiration is reminiscent of Ivanov's view *of terror antiquus* (drevnij užas) as the Dionysian force which fuels true art. Just under a fortnight before Blok completed *The Demon*, Ivanov's essay, *The Inspiration of Terror* (*Vdochnovenie užasa*), was published.[54] It dealt with Belyj's recently published novel *Petersburg* (*Peterburg*) and argued that the spirit of ancient Dionysian terror with which this work was imbued would help to bring about the spiritual regeneration of Russia through Christ. In his poem, Blok has taken up several terms used by Ivanov in his essay ("terror" /"užas"/, "inspiration" /"vdochnoven'e"/, "emptiness" /"pustota"/),[55] but has shown that Dionysian terror is an end in itself, devoid of any apocalyptic or redemptive dimension, and leading only to emptiness. This was in keeping with his view, expressed in discussion with Tereščenko, that the apocalyptic dimension belonged only to the sphere of religion, not of art. A similar

---

[53] In *Poema bez geroja* (2:312). // ACHMATOVA Anna, Stichotvorenija i poemy. Izd. V. M. Žirmunskij. Leningrad: Sovetskij pisatel' 1976, 364. (Biblioteka poeta. Bol'šaja serija)

[54] Vdochnovenie užasa. O romane Andreja Belogo *Peterburg*. Utro Rossii, 28 maja 1916, 5-6; reprinted in IVANOV V., Sobranie sočinenij IV, 619-629. Blok received a copy of Belyj's *Peterburg* on 4 May 1916 and had met with Ivanov in Moscow a few weeks earlier on 5 April (see BLOK A., Zapisnye knižki, 297, 294).

[55] See, for example, Ivanov's use of the phrases "pustota," "polnoe vdochnovenie užasa," "flejta užasa," "gubitel'nyj duch," "demon," and his description of Belyj as a "russkij poet metafizičeskogo užasa"; IVANOV V., Sobranie sočinenij IV, 619, 623, 627, 629.

perspective informs the advice which he gave in the spring of 1916 to O. A. Kaufman, an aspiring poet, warning her not to call poets prophets on the grounds that this demeans a great word. Poets are poets, not prophets, and have their own distinct language and sphere of truth.[56] This is a clear revocation of the earlier description which Blok had given of the two stages preceding Ivanov's vision of the ideal future synthesis: "we were «prophets», we desired to become «poets»."[57]

* * *

We can see from the foregoing that the relationship between the artistic vocation and the path of religion was the key issue over which Ivanov and Blok differed and which led to their open split after 1910. In common with most of their contemporaries, they both acknowledged the demonic qualities of art. However, whereas for Ivanov Dionysian or Luciferian art represented a path which could lead to the attainment of religious truth, for Blok this type of art remained a closed Hell, demonic in its very essence, and leading only to spiritual perdition. For Blok, unlike Ivanov, art could not serve the goals of religion.

Blok's understanding of this issue was largely intuitive and grew out of his personal experience as an artist. Ivanov's position, by contrast, was adopted as a tenet of faith and extensively developed in his theoretical writings. In their dialogue the domain of feeling and experience was pitted against the sphere of faith and intellectual reasoning: the all-encompassing synthesis proposed by Ivanov served as the constraining influence against which Blok's profound but vaguer intuitions defined their contours more firmly.

The dynamics of this mechanism provide a further illustration of the myriad subtle ways in which Ivanov's magnetic influence made itself felt. The initial feeling of attraction which this "master at capturing people's souls"[58] elicited from many younger poets (in Blok's case this reached a peak around 1906) was often succeeded by a strong adverse reaction, linked to the attempt to assert poetic or spiritual independence. One could argue that the influence transmitted through this second type of "negative"

---

[56] See BLOK A., Sobranie sočinenij. T. 8, 462.

[57] BLOK A., Sobranie sočinenij. T. 5, 433

[58] See the ambivalent characterization of Ivanov in BERDJAEV Nikolaj, Samopoznanie (Opyt filosofskoj avtobiografii). Paris: YMCA-Press 1949, 167.

reaction, although not always so readily apparent, represents an even stronger form of debt than the more obvious cases of direct influence, particularly given the fact that poets tend to react most strongly against that to which they are most powerfully drawn. Elsewhere we have demonstrated this in relation to the young Gumilev, whose Acmeist platform was largely established as a reaction against Ivanov's attempts to define and control his poetic development.[59] A similar dynamic underlies the relations of the young Mandel'štam with Ivanov. It is remarkable, however, that the same principle was evidently at work even within the literary camp of the religious symbolists, unified by their common allegiance to Solov'ev and shared belief in the demonic properties of art, but divided over the potentially redemptive value associated with this belief.

[59] See DAVIDSON Pamela, Gumilev's Reviews of Viacheslav Ivanov's *Cor ardens*: Criticism as a Tool in the Polemics of Literary Succession. // Russian Writers on Russian Writers, ed. Faith Wigzell with an introduction by Robin Aizlewood. Oxford and Providce: Berg 1994, 51-65.

III. МЫСЛИТЕЛЬ

МИХАИЛ ГРАБАР

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ ИЛИ ЭДМУНД ГУССЕРЛЬ

Мифотворчество и феноменология, как две параллельные попытки решить гносеологическую сторону проблемы кризиса европейской культуры

Введение

Сфера этого доклада не строго литературоведческая, она скорее охватывает проблему познания у В. Иванова в рамках русской и европейской философской культуры начала XX века.

Ведь поэтико—философские замыслы В. Иванова являются попыткой преодолеть кризис европейской культуры и выйти из смыслового тупика, из апории, в котором находилась русская философия самого конца XIX века. С одной стороны, философия, чтобы быть "чистой" должна была быть не только обоснованной, но и иметь мощную гносеологию. И, не случайно, последним трудом Владимира Соловьева является попытка создать "теоретическую философию". С другой стороны, гносеология позитивизма Спенсера и Конта, которая торжествовала во всей Европе и, в частности, в России, беспрестанно подвергалась жесткой критике В. Соловьевым, начиная с первой его работы — магистерской диссертации *Критика западной философии.*

Стало быть, в области умозрительной и систематичной философии существовала лишь дурная альтернатива: либо сжатый позитивизм, либо иррационализм, — ведь другой гносеологии, после преодоления романтических эксцессов немецкого идеализма, быть не могло.

Нам кажется, что можно интерпретировать весь русский символизм, и, в особенности, мифотворчество В. Иванова, как неосознанную эстетическую попытку снять это диалектическое противоречие и вырваться из этого тупика. Наилучшая почва для созидания такой гносеологии вне умозрительной философии — речь. А локус, в котором она создается, — поэтика.

В предлагаемой работе, мы попытаемся проследить элементы кризиса мировоззрения В. Иванова, которые отражают кризис

современной русской и европейской культуры, исходя из определения некоторых типичных семантических полей, из осмысления некоторых ивановских мифов и символов, из истолкования некоторых "теорий" Иванова.

Затем, мы постараемся показать как умозрительная философия, оставаясь философией, вышла из того, что казалось В. Иванову, в традиции русского философствования, трагичным тупиком: это произошло, кажется нам, в истории философии, благодаря усилиям Гуссерля, основателя феноменологического метода, о котором столько было написано, в том числе и в России.[1]

I. Элементы кризисного мировоззрения у В. Иванова

Неоднократно Вяч. Иванов писал о кризисе европейской культуры, индивидуализма, гуманизма и т. д. Об этом много было написано. Менее изученной является тема кризиса у самого Иванова.[2]

На фоне философского идеала Всеединства, во что превратился в основном немецкий идеализм на русской земле, диалектический момент отрицания ощущается у В. Иванова через некоторые языковые и эмоциональные знаки. Эти знаки, находящиеся в ивановских текстах, можно теоретически выстроить в смысловые парадигмы (так называемые семантические поля), каждая из которых охватывает одну из разновидностей кризиса. Для каждой парадигмы приведем один характерный отрывок.

---

[1] Следует обратить внимание на только что вышедшую во Франции книгу: DENNES M., Husserl – Heidegger: influence de leur œuvre en Russie. Paris: L'Harmattan 1998. На русском можно обратиться к статье МОЛЧАНОВА В. О., Феноменология в России: МЭС. М.: Наука 1995, 548—552. На немецком — самая серьезная работа: HARDT A., Husserl in Russland. Phänomenologie der Sprache und Kunst bei Gustav Špet und Aleksej Losev. München: Wilhelm Fink Verlag 1993.

[2] В своей магистерской, а затем докторской диссертациях я посвятил несколько глав этой проблематике. См.: GRABAR M., La volonté architectonique dans l'œuvre de Viatcheslav Ivanov. Mémoire de maîtrise soutenu à l'Université Paris X-Nanterre. Paris 1987, 11-49; GRABAR M., La Renaissance de la Philosophie religieuse en Russie au tournant du XX siècle. De la crise de l'idéalisme au réalisme symboliste. Thèse de doctorat soutenue à l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Paris 1997, 34-151.

А. Парадигматическое рассмотрение кризиса

а) Чувственно—эротическая парадигма: разлука

В первом собрании стихов Иванова *Кормчие звезды*, вышедшем в 1905 году в Петербурге, можно, например, прочитать следующие стихи, обращенные к музе, открывающие цикл *Suspiria* и озаглавленные *Песнь разлуки*:

Муза!
Песнь *Любви* —
И *Разлуки.* Муза!

/.../

Муза!
Рок Любви
И *Разлуки* в сердце
Неумолимом рок —
Пой—*Разлуки* Вселенской песнь![3]

б) Парадигма "схизы" : раздвоение и двойник

В сборнике стихов *Прозрачность*, вышедшем в 1905 году в Петербурге, читается стихотворение, озаглавленное *Fio ergo non sum*, знаменующее это кризисное состояние дробления личности. Профессор Малмстад на одной из предыдущих конференций предложил блестящий анализ этого стихотворения. Приведем лишь конец второй строфы:

Где я ? Где я?
По себе я
Возалкал!
Я — на дне своих зеркал.
Я — пред ликом чародея
Ряд встающих *двойников*,
Бег предлунных облаков.

---

[3] ИВАНОВ В. И., Собрание сочинений. Т. I, Bruxelles 1971, 696—697. Подчеркнуто мною.— М. Г.

в) Этико—теологическая парадигма: зло

Статья *Лик и личины России*, имеющая подзаголовок *К исследованию идеологии Достоевского* (*Русская Мысль*, 1916 г.), начинается с пространного вступления *Пролегомены о Демонах*. Первая фраза звучит так: "Люцифер (Денница) и Ариман, — дух возмущения и дух растления,— вот два богоборствующих в мире начала, разноприродные, по мнению одних, хотя и связанные между собою таинственными соотношениями, — или же, как настаивают другие,— два разных лица единой силы, действующей в 'сынах противления',—ей же и имя одно: Сатана".

г) Этико—политическая парадигма: Легион

В статье *Легион и Соборность*, написанной в 1916 году, напечатанной в газете *Утро России* и включенной в сборник статей *Родное и Вселенское* можно прочитать следующее: "Множество, не связанное соборностью (которую хорошо определяет Н. Бердяев /.../ как духовное общение и собранный дух) носит — согласно евангельскому повествованию — имя : «Легион, ибо нас много»".

д) Временная парадигма: время как забвение

В *Переписке из двух углов*[4] В. Иванов опровергает искусительный тезис Михаила Гершензона, пишущего во втором письме: "...какое бы счастье кинуться в Лету, чтобы бесследно смылась с души память о всех религиях и философских системах, обо всех знаниях, искусствах, поэзии, и выйти на берег нагим, как первый человек, нагим, легким, радостным и вольно выпрямиться и поднять к небу обнаженные руки, помня из прошлого только одно — как было тяжело и душно в тех одеждах и как легко без них".

Онтологическое опровержение В. Ивановым этого тезиса (О забвении как об очищении) можно найти в двухтомнике *Cor ardens* в длинном стихотворении *Сон Меламма*[5], обращенном Максимилиану

[4] Петроград: Изд. Алконост 1921. (СС.III, 385.)
[5] СПб.: Изд. Скорпион 1911. (СС.II, 296.)

Волошину. Приведем двустишие из этого стихотворения и теоретический комментарий В. Иванова:

Так из грядущего Цели текут навстречу Причинам,
Дщерям умерших Причин, и антиройя Ройю встречает.

Ройя (ῥοιά — собственно "поток") и Антирройя (ἀντίῤῥοια — "противотечение") суть termini technici, вводимые мною в изложение моей метафизической концепции для означения: первый — "потока" причинности, воспринимаемого нами во временной последовательности движения из прошлого в будущее; второй — "встречного потока" причинности, нами непосредственно не сознаваемого, но постулируемого как движения из будущего в прошлое. /.../ Каждый миг явленного бытия, будучи результатом взаимодействия двух выше разделенных причинностей, есть как бы чадо брака между причинами женского порядка (Ройя) и порядка мужского (Антирройя) /.../.[6]

е) Парадигма энтропии: хаос, небытие, меонизм

Статья *Кручи. О кризисе гуманизма*, напечатанная в журнале *Записки мечтателей*[7] с подзаголовком *К морфологии современной культуры и психологии современности* распадается на три части. В первой части, озаглавленной *Змея меняет кожу*, можно найти такие характерные уподобления: "Наше стремительное время похоже на реку, свергающуюся бурными порогами, над которыми, как дым над костром, стоит зыбучая водяная пыль, обернувшаяся для глаза облаком /.../. В плане же психологическом, она, эта самая, нами переживаемая жизнь, исполненная противоречий и противочувствий, восторженная и ожесточенная, порывистая и недоумелая, является духу видением оледенелого города, объятого в ночи алым пожаром, где клубы призрачного огня лижут, но не растапливают сталактиты нависших льдин и стелются с яростью, но тщетною алчностью по недвижным сугробам"[8].

---

[6] СС.II, 300.
[7] Петроград: Изд. Алконост 1919. (СС.III, 367- 382.)
[8] СС.III, 368.

Итог к парадигматике

Попытаемся подвести итоги к данной парадигматике. Онтологический локус всех этих парадигм есть "меон" (небытие). Но этот локус имеет своеобразную функциональную динамику, энергетику (движение разных сил и энергии), которая сводится к категории энтропии. Этот локус имеет сложную топику и экономику, организующиеся вокруг таких полюсов как теология, политика, эротика, психика, культурфилософия. Каждому полюсу соответствует определенный филологический уровень. Этот уровень, в свою очередь, детерминирует и жанр (статья, поэма, лирическое стихотворение, трагедия) и соответствующий этому жанру язык (современный русский, научно—филологический — насыщенный цитатами и выражениями на греческом, латинском, французском, немецком, а иногда и на итальянском, английском, древнееврейском, санскритском языках, — архаичный русский, тяготеющий к церковно—славянскому или древнерусскому языкам).

Нам показалось необходимым, перед тем как попытаться изложить и проанализировать символику и мифологию В. Иванова, предложить образцы этой пестрой и комплексной текстуальной основы, которую именно в своей сложности нельзя никогда упускать из виду. Ведь на самом же деле первоисточник всевозможных вспомогательных теоретических построений всегда есть текст.

Б. Символическая функция

а) Символ

Чем отличается символ от простого знака? Ведь все символы у В. Иванова — это знаки, а любой текстуальный знак, разумеется, не является символом. На основе примера зеркала, играющего ключевую роль в метафизике В. Иванова, мы попытаемся предложить теорию ивановского символа.

Следует, в первую очередь, констатировать факт существования зеркала как знака в семиотическом смысле.

В выше процитированном стихотворении (парадигма "схизы") наличествует такой стих, являющийся ответом на вопрос :"Где я?": "Я н а д н е с в о и х з е р к а л" или еще в *Свете вечернем*,

сборнике, вышедшем в 1962 году в Оксфорде, можно прочитать такие стихи:

И чем *зеркальней* отражает
Кристалл искусства лик земной
Тем явственней нас поражает
В нем жизнь иная, свет иной?[9]

Чтобы изложить свою теорию познания В. Иванов часто прибегает к метафоре speculum speculi: зеркало зеркала, например, в статье *Религиозное дело Владимира Соловьева*, появившейся в 1916 году в сборнике *Борозды и межи.*[10]

В. Иванов признается в том, что познание зависит от данных, находящихся вне нас. Он тогда сравнивает познающего субъекта с зеркалом, говоря, что субъект сам для себя зеркало.

Однако, все что субъект видит сраженным в зеркале, не соответствует полностью действительности, так как все что было с правой стороны оказывается с левой. Если поставить другое зеркало лицом к лицу к первому зеркалу (зеркало зеркала), то в новом зеркале будет отражаться, без всяких трансформаций, действительность. Это второе зеркало есть для субъекта д р у г о й человек.

Следовательно, чтобы познать истину, субъект нуждается в другом человеке, в котором он созерцает подлинную истину. Можно заметить, что из этой метафоры нетрудно извлечь ивановскую теорию "другого", который не рассматривается как объект, а как иной субъект (ведь он тоже сравнивается с зеркалом).

Присуща такому знаку—символу функция организации всех явлений, связанных с ним, как, например, процессы отражения и преломления, сущность луча света, понятия прозрачности и проницаемости.

Например, в теории воплощения мистической реальности (res) в мистической среде, среда должна быть прозрачной, чтобы не препятствовать прохождению солнечного луча, который ею, непрозрачной средой, будет либо задержан, либо затемнен и невидим, но она не должна быть совершенно прозрачной, ведь она должна преломлять луч — иначе "res" не будет видна, ибо не видима она сама по себе.

---

[9] СС.III, 487-644.
[10] СС.III, 303.

Даже чтобы определиться, символ сводится к этой организованной вокруг полюса "зеркало" топике, ибо символ есть то, что прорезывает все планы бытия и сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняет в каждой серии иное назначение.

Если взять другой ивановский символ — "змея", то ясно: змея имеет ознаменовательное отношение одновременно к земле и воплощению, полу и смерти, зрению и познанию, соблазну и освящению.

Итак, символ у В. Иванова — комплексный знак, ни в коем случае не сводимый к иероглифу: то, что он означает, не есть какая — нибудь простая идея. Если придерживаться соссюровской теории знака: для одного "signifiant" ("означающий") суть некоторые "signifié" ("означаемые") или, вернее, варьируются "signifiés" при неизменности, при инвариантности "signifiant"; степень варьирования определяется анализом динамики определенной топики, организованной вокруг одного данного полюса.

Следует заметить, насколько сложен и многопланен знак— символ "зеркала", если учитывать комплексность (но из—за этого он именно образец) модальностей метафоризации, — ведь для В. Иванова метафора часто заменяет логическое определение, неисчерпывающее смысл.

б) Миф

Мы, из недостатка времени, не будем вдаваться в подробный тематический анализ. Однако, можно считать, миф о Дионисии занимает самое значительное место в ивановском мифотворчестве: он является таким же образцом как и зеркало для рассмотрения ивановской теории символа.

Формально синтетическое суждение (типа: "pater est bonus"), в котором субъект — грамматическое подлежащее — есть символ, сможет сравниваться с мифом. То—есть: миф = символ + предикат.

С точки зрения семантики мифа, смысл символа раскрывается образно и полностью в соответствующем мифе.

Если вернуться к символике змеи: то змея в одном мифе представляет одно значение, то в другом мифе — другое. Однако, как замечает О. Дешарт в введении *Собрания сочинений* В. Иванова: "то

что связывает всю символику змеи есть великий космологический миф, в котором каждый аспект змеи—символа находит свое место в иерархии планов божественного всеединства".[11]

Следует заметить, что так же как символ не есть иероглиф, так и миф не есть аллегория (образное иносказание, шифрованное сообщение, подлежащее прочтению при помощи найденного ключа). Миф скорее ипостась или энергия некоторой сущности.

в) К семантике символа и мифа: путь для преодоления кризиса культуры

В поэтике В. Иванова теории символа и мифа занимают фундаментальное место, однако поэтика В. Иванова нас интересует здесь лишь поскольку она порождает мировоззренческо—языковые теории, выполняющие функции и "этико—эстетические" и "гносеологические", способствующие преодолеть кризис гуманизма и индивидуализма.

Для него философия, в ее рациональной разновидности — есть жертва или даже источник этого кризиса. Следовательно, орудия философии не могут решить этот кризис. Свидетелю кризиса подобает описать кризис при помощи иных вспомогательных мифотворческих теорий.

II. Нео—классическая попытка обосновать занова философию

После анализа некоторых ивановских стихов, выражающих кризисность мифотворческих теорий, указывающих на возможный выход из познавательного тупика, необходимо, чтобы определить степень дифференциации между русским мифотворчеством и классическим западным философствованием, суммарно изложить современную интерпретацию "рациональных", "классических" кризисов.

Разумеется, они нас не интересуют как таковые (ведь все это

---

[11] СС.I, 113.

известно), а постольку поскольку они дают опору развитию одного из самых плодотворных философских методов двадцатого века — "феноменологической редукции" Гуссерля.

Таким образом, мы приблизимся (не постигая, как подобает феноменологии) к ответу на выше заданный вопрос о судьбе философии, о "приключениях философии" — чтобы парафразировать Мерло—Понти, в кругах русского символизма.

Основой следующих суммарных размышлений является не текст самого Гуссерля или русских специалистов по Гуссерлю, а текст М. К. Мамардашвили *Классические и неклассические идеалы рациональности*[12]. Ведь, по моему, М. Мамардашвили (с которым я познакомился в Москве в 1986 году) был одним из тех, которые ввели в современную русскую культуру строгий философский язык и практику аутентичного философствования.

А. Исходные пункты классической философии: сознание, явление

а) Декартовское "когито" и кантовское трансцендентальное "я"

Правило "когито" среди всей совокупности явлений выделяет те явления, которые обладают свойством непосредственной достоверности. Эти явления самореферентны (не имеют референта вне себя). Таковым явлением представлает собой феномен сознания. Имеется в виду не то или иное конкретное содержание, а само событие, явление сознания, в универсальной форме которого связаны два крайних термина: восприятие обстоятельства в действительности и сознание, что Я именно это обстоятельство воспринимаю.

Это чистая и простая форма — в том смысле что ее сознательное содержание не может рассматриваться как полученное из органов чувств. Следовательно, это "Я" — трансцендентально.

Итак, когитальное сознание есть ухватывание сознанием в любом осознаваемом содержании самого факта, что "я" его сознаю, — чем исчерпывается это содержание как сознательное явление.

Трансцендентальное "Я" отличается от эмпирического или психологического "Я" тем, что психолог или физиолог может

---

[12] Тбилиси 1984.

показать, что сознание или ощущение, скажем, боли у субъекта, возникло в силу определенных иллюзий, вызванных определенными физиологическими причинами, но никакое психико—эмпирическое исследование не отметит данного явления боли как явления сознаваемого.

Сознание есть абсолютная (безотносительно к каким—либо другим явлениям) достоверность в классической философии.

Сознавание — есть рефлективное явление. Потому что мы сознание даже определить не можем, не предполагая сознание сознания, то есть "самосознание", в трансцендентальном смысле слова.

В когитальном сознании мы вместе с ухватываемым предметом ухватываем те акты или ту схему, посредством которой этот предмет давался сознанию.

Иначе говоря, абстракция "когито" предполагает некоторые сверхэмпирические непрерывные акты сознания (кантовское трансцендентальное априори): наличие структурных элементов сознания, несводимых к содержанию любого, в конечное время и в конечном пространстве завершаемого опыта.

б) Время и пространство

Тезис послекантовской философии познания таков: действия природы — в той мере, в которой они нами понимаются, — фиксируются в нашем пространства и времени опыте, в пространственности и временности. Ведь для Канта, время и пространство определяются как чистые интуиции, то есть как структурные формы нашего аппарата восприятия, а не как нечто вне нас находящееся. Действия природы даются определенными схемами деятельности познающего существа и зафиксируются в них. Они не позволяют нам одновременно, сознанием о физике явлений, знать научно о процессах сознания.

Б. "Феноменологическая редукция" Гуссерля

Следовательно, явлено то, для чего есть модели. Однако, когда мы в традиционной теории познания выясняем каковы источники и

основания, то мы не имеем в виду под этим какую—либо опытную реальность, о которой мы тем самым строили теорию, а фактически лищь эксплицируем некоторое объективное мыслительное содержание, не обращая при этом внимание на то, что знание все равно должно случиться, быть событием, реализоваться и есть в этом смысле явление: не знание явления, а явление знания.

О сознательных объектах и явлениях мы можем судить (или хотя бы начать судить), лишь проделав предварительную редуктивную операцию, по отношению к объективно—знаниевым посылкам сознания, предлагает Гуссерль. Он это называет "ф е н о м е н о л о г и ч е с к о й р е д у к ц и е й" "подвешиванием" предпосылаемости объективного мира. Иными словами, Гуссерль предлагает ухватить о п и с а н и е м, а не объяснением, то есть постичь "естественным воззрением". Таков базис так называемой феноменологии.

Разумеется, по отношению к классическому пониманию явления происходит значительный сдвиг (М. К. Мамардашвили его называет "феноменологическим сдвигом"). "Феномен", в отличие от классического явления имеет онтологическое существо или значимость. Эти онтологические характеристики были присвоены "сущности", которая так и отличалась от явления. Сущность, как такова, не имела с у щ е с т в о в а н и я. Слой феноменальности открывается через словечко существовать, — говорит М. К. Мамардашвили после Гуссерля и Хейдеггера.

В. Путь феноменологии

Итак, кризис духа, который В. Иванов, как и другие русские поэты и мыслители, ощутил и передал, не положил конец рациональному философствованию. Имманентно, т. е. в рамках гомогенной речи, философия пережила и позитивизм и умерщвление позитивистами и анти—позитивистами подлинного "философского" философствования.

Феноменология Гуссерля и хейдеггеровское разветвление феноменологии не опровергли классические (декартовские и кантовские) основы философствования для того, чтобы выйти на другое поле (мистика, апофатическое богословие и эсхатология

"русской философии" второй половины XIX века), но их глубоко и заново пересмотрели. Тем не менее, этот пересмотр — ф и л о с о ф с к и й, что можно показать двояко. Во—первых, особенно у Хейдеггера, не теряется из вида "греческое начало философии" и происходит "возвращение к грекам" и к греческому языку, как языку философии (вплоть до его звучания). Т. е. отмечается возвращение к историческим началам западного философствования. Во—вторых, "философская" речь способна углублять основы и начала философии (проблематика "Gründung"), открывая новые пространства, обоснованных гносеологии и онтологии.

В русской философской мысли были представители неокантианской и феноменологической философии: Густав Шпет, Борис Янковенко, Николай Лосский и др. Они были современниками Вяч. Иванова, имели свой замечательный журнал *Логос* и, как и Иванов, большинство из них оказались в эмиграции.

Заключение

Бесспорно намечается бросающийся в глаза контраст между этими двумя модальностями речи, представленными по очереди в первой и во второй частях: на этой контрастной основе была определена структура представленной работы.

В. Иванов дает почувствовать кризис духа посредством беспрестанного преломления категорий, ведущего к хаосу. Естественно, a conteriori, хотя я здесь не развил эту тему, постулируемый идеал зиждется на единстве. Это единство достигается лишь в мистической Церкви Христа.

Даже без живой встречи с Христом, тем не менее путь, открытый русскими символистами, остается интересным для современности тем, что можно, как делает Поль Рикер, пишущий о чешском философе Паточке, довести эту попытку к тому, что говорит Ницше о философах и о поэтах.

Ницше нам открыл глаза, показав, что только нам так кажется, что философия есть неизбежная модальность ф и л о с о ф с т в о в а н и я . Ницше обратил наше внимание, — а это, конечно, лежало в основе самой философии, — на поэтическую речь, которой, по отношению к смыслу, присуща ведущая роль.

Итак, по отношению к гносеологии, научность, как и достоверность есть иллюзия и упрощение: поэзии подобает значительно лучше, в своей языковой комплексности, приблизиться к смыслу.

Второе направление учения Ницше, или, вернее, философская перспектива, которую он современности открыл, касается герменевтики смысла: схематично, то что говорит какой бы то ни был философ, есть не т о самое, а в ы р а ж е н и е чего—то другого. А для Ницше, но разумеется, можно расширить это поле, это "что—то другое" связано, с классических времен до настоящего периода, с м о р а л ь ю и, в особенности, с христианскими основами этики.

Нам кажется, что взаимоотношение В. Иванова с философией выясняется частично, если его рассматривать в связи с этими двумя направлениями, убедившись — а это фундаментально — в глубине разрыва.

В отличие от соловьевских ранних трудов и от философского учения, которые *Критика западной философии* и *Критика отвлеченных начал* породили — они подвергаются критике Ницше относительно мнимой достоверности, ивановская разновидность мысли, и, в особенности, его поэтические тексты, о п и с ы в а ю т тоньше так называемый кризис культуры начала XX века.

Поэтому, следовало рассматривать в целом, не отделяя их искусственно, на поприще несостоятельных соображений, по отношению к смыслу о жанрах теоретические тексты от поэтических.

В отличии от кантианства, любимая жертва в этой перспективе Ницше, — ивановская философия, не скрывает свою связь с христианством. Таким образом, она структурально не может даже пытаться быть критичной, то что есть для современности достоверность философствования.

В целом, несмотря на конъюнктурные противоречия, ивановское творчество, как бы преследует соловьевскую цель рационального оправдания веры отцов, постигая по пути новые нерациональные миры.

Можно надеятся, что современная интерпретация Ницше и вспомогательные теории, которые она породила (герменевтика, "исследования возможности появления", то есть "археология знания" Мишеля Фуко) дадут возможность новому подходу к комплексной, русской философской культуре, который, до сих пор, не был найден, хотя за последние десять лет появились интересные попытки ее

осмыслить, как в России, так и на Западе.

Феноменологи же, вплоть до Гуссерля в последнем его труде о кризисе европейской науки, также почувствовали кризис западной культуры и науки. Но они предложили не полный разрыв и обретение нового типа речи (религиозной и поэтической в основном), а внутри самой философии, имеющей обосновательную функцию в европейской культуре, — строгость, позволяющую корректно ставить вопросы.

Хотя в начале XX века феноменология развивалась параллельно с мифотворчеством и другими познавательными попытками в разных областях (физика, математика, лингвистика и др.), можно заметить, что дальше эти параллельные линии стали конвергентны.

АЛЕКСАНДР КАЗАРЯН

ИВАНОВ И ХАЙДЕГГЕР ОБ ИСТОКАХ КРИЗИСА СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

В начале XX века в России темы конца мира, завершения истории и гибели культуры переживаются с необычайной остротой и оформляются, получая удивительные, а порой и фантастически-причудливые очертания в различных областях общественной жизни, в искусстве и литературе, в науке и политике. Они находят отклик во всех слоях общества, среди интеллигенции и духовенства, в народных мистических и еретических движениях. Общий поток этих течений столь велик, что, по-видимому, не поддается систематическому описанию, он охватывает самые разнообразные "направления" - от мистиков-сектантов, твердящих о немедленном наступлении конца света и пришествии антихриста, до партии большевиков, "научно" доказывающей гибель старого мира и наступление "зари освобождения". За исключением последней трети XVII века, трудно во всей русской истории указать другую эпоху, где темы конца мира воспринимались бы так искренно и обсуждались всенародно. Предчувствиями и ощущениями гибельности мира пронизаны русское искусство, музыка и литература (М. Врубель, А. Скрябин, А. Блок, А. Белый, А. Ахматова и др.). В философии выразителем этих апокалиптических настроений еще в XIX веке стал Вл. Соловьев, после которого рассуждения о завершении истории мы находим в сочинениях почти всех философов начала века (Вяч. Иванов, Н. Бердяев, Л. Шестов, В. В. Розанов, С. Н. Булгаков и др.).

Однако было бы ошибочным полагать эти настроения местным, чисто русским явлением. Этим мироощущением проникнута европейская культура рубежа веков. В особенности, это касается немецкой философии, Ницше, а затем Шпенглера и Хайдеггера, у которых тема нигилизма, "заката Европы", кризиса исторической эпохи стала главной и нашла философское обоснование.

Повышенный интерес к этой теме в России и Германии, вряд ли можно считать случайным. Не случайны и параллели между немецкой и русской философией, между феноменологией и символизмом, между учениями, Флоренского и Хайдеггера, Иванова и Шпенглера, Кассирера и Лосева.

Но что дает нам основание связывать теоретика русского символизма с одним из основателей немецкого экзистенциализма. Не произвольны ли эти связи? Кажется, естественнее было бы говорить о философии культуры у Иванова и Ницше. Иванов изучал Ницше и много писал о нем. Интерес Иванова к исследованию эллинской религии был вызван книгой Ницше *Рождение трагедии...*, критика Ивановым концепции дионисийства у Ницше заслуживает специального внимания.

Тем не менее, речь пойдет об Иванове и Хайдеггере, - оба принадлежат другой эпохе, у них другой **религиозный** и **философский** опыт. Они свидетели невиданных исторических потрясений. Они понимали культуру и любили античность, испытали влияние Ницше и писали о нигилизме; один из них был поэтом-философом, другой - философом-поэтом.

В предлагаемой работе намечены общие контуры темы кризиса современной культуры в работах Иванова и Хайдеггера. При этом необходимо иметь в виду, что в рассматриваемых учениях культура понимается в двух смыслах. В **широком смысле**, - в качестве исторически целостного образования; в этом значении мировая история это история смены культур, - взгляд, распространенный со времен Буркгардта и Ницше; эту точку зрения с весьма существенными оговорками принимает и Иванов, в то время, как, по мнению Хайдеггера, термин "культура" применим к кругу явлений, появившихся лишь с наступлением Нового времени, и не приходится говорить об античной или средневековой культуре. В **узком смысле**, оба философа понимают культуру в качестве особых форм человеческой деятельности (творчество вообще, в том числе научное; искусство, литература и т. д.). "В соответствии с распространенным воззрением, писал Хайдеггер, - мы называем именем «культура» область, внутри которой разворачивается духовная и творческая деятельность человека."[1]

Проблемы философии культуры в работах Вяч. Иванова представляют определенные трудности для исследования. Чрезвычайно сложно, если вообще возможно, точно обозначить как **предмет исследований** Вяч. Иванова, так и его принадлежность к какой-то одной специальной области. Отсутствие ясных предметных границ, многообразие и богатство используемых методов, особый,

---

[1] HEIDEGGER M., Vorträge und Aufsätze. Pfullingen 1954, 45.

насыщенный религиозно-философской и мифологической символикой язык, - все это делает проблему анализа текстов Иванова сложной задачей. Кроме того, приходится иметь в виду, что прозаические и поэтические тексты Иванова по данной тематике разбросаны по многочисленным источникам, написаны в разное время и отражают сложный путь эволюции воззрений автора. Однако основные трудности обусловлены необходимостью разворачивания длинной цепочки обоснований: трактовка современной культуры и ее кризиса как Ивановым так и Хайдеггером предполагает некую общую теорию и историю культуры, которые в свою очередь опираются на определенную онтологию или философию бытия.

Хронологически работы Иванова и Хайдеггера трудно сопоставимы. Если ранние работы Вяч. Иванова о культуре написаны еще в начале века, задолго до Первой мировой войны, то работы Хайдеггера на эти же темы созданы в преддверии Второй мировой войны. В этом факте сказалась не только разница в возрасте. Хайдеггер публикует свои размышления об истоках кризиса современной культуры после анализа метафизической проблематики европейской философии. Его особое понимание современной культуры обусловлено основными положениями онтологии человеческого бытия, разработанными в книге *Sein und Zeit*, а также концепцией "истории метафизики и нигилизма".

Более ста лет тому назад Ницше писал: "Вся наша европейская культура уже с давних пор движется в какой-то пытке напряжения, растущей из столетия в столетие, и как бы направляется к катастрофе..."[2]. Тема кризиса европейской культуры становится главной у Ницше, а традиционная философия истории преобразуется им в философию культуры. Влияние Ницше на философию культуры трудно переоценить. Не избежали этого влияния Иванов и Хайдеггер. Отметим самое существенное для нашей темы: 1. Ницше понимает историю как совокупность культур; в истории нет прогресса, понятие прогресса не применимо для объяснения культуры; 2. Европейская культура - это культура языческо-христианская, её основу составляют греческая метафизика и христианская этика; 3. Культура иерархична и представляет собой систему ценностей, связанных "высшей ценностью"; 4. Вместе с тем, любая культура беспочвенна, поскольку лишена **извне** религиозного и трансцендентного обоснования и

---

[2] НИЦШЕ Ф., Полное собрание сочинений. Т. 9: Воля к власти. М. 1910, 3.

держится на "веровании" в "высшую ценность" внутри неё; 5. Бог ("высшая ценность") в европейской культуре мыслится и позволяет мыслить мир под углом зрения метафизических категорий "цели", "единства", "истины"; 6. Крушение "высшей ценности" ("Бог умер"), как результат неверия, своим следствием имеет разрушение всех ценностей и самого мира (нигилизм); 7. Нигилизм - это "промежуточное состояние", история двух столетий; 8. Преодоление нигилизма мыслится как "переоценка" старых и создание новых ценностей; 9. "Сверхчеловек" - творец ценностей, создаваемых им "по ту сторону" традиционной морали, метафизики и религии; 10. Источник ценностей - автономная "воля к власти", обнаруживающая себя в "сверхчеловеке" и утверждающая его ценности в мире.

Хотя философия культуры Ницше может рассматриваться в качестве связующего звена между Ивановым и Хайдеггером, его концепция в целом оспаривается Вяч. Ивановым. Если вышеупомянутые положения Ницше понимать в качестве выводов, то следует подчеркнуть, что среди них нет ни одного, который полностью и без оговорок принимается Ивановым. С другой стороны, отметим тематическую общность философии Иванова и Ницше, - темы кризиса европейской культуры, отношения религии к культуре, индивидуализма и свободы, метафизического и религиозного обоснования ценностей, нигилизма и его преодоления обсуждаются Вяч. Ивановым подробно. Иначе обстоит дело у Хайдеггера, он не только разделяет ряд основополагающих положений Ницше, но и строит свою концепцию нигилизма на основе учения Ницше, пытаясь преодолеть его изнутри. Впрочем, и в данном случае не приходится говорить об особой близости к Ницше; в вопросе о значении и природе индивидуализма, в вопросе крайне существенном для этих мыслителей, Хайдеггер занимает позиции сходные с Ивановым и противоположные Ницше, и, в конечном итоге, относит последнего к нигилистам; оценка весьма близкая к тому, что думали о Ницше Вл. Соловьев и Вяч. Иванов.

Имеет смысл обратиться и к русским корням обсуждаемой тематики. Намеренно оставляя в стороне проблему противопоставления культур западной и восточной в рамках извечной для русской философии темы "Запад и Восток", отметим постановку и решение проблемы культуры у Вл. Соловьева, влияние которого на Вяч. Иванова не может вызывать сомнений. Среди существенных

положений Вл. Соловьева о культуре, одно представляется Вяч. Иванову наиболее близким, - это убеждение в существовании общей и единой культуры, "которая ничего не исключает, но в своей всецелости совмещает высшую степень единства с полнейшим развитием свободной множественнности"[3]. Такую культуру Соловьев называет "вселенской или общечеловеческой", при этом словосочетание "общечеловеческая культура" не имеет никакого отношения к абсолютизации или обожествлению человеческой культуры, напротив, по замечательному определению Соловьева "вследствие своей всецельности эта культура будет более чем человеческою, вводя людей в актуальное общение с миром божественным" [4]. Интересно, что об этом Соловьев писал в одной из своих ранних работ, в *Философских началах цельного знания* (1877), позднее именно с этих позиций он критикует концепции Н. Я. Данилевского, К. Леонтьева. Важное место проблемы культуры занимают и в последней книге В. Соловьева *Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории* (1900). В ней проводится центральная идея В. Соловьева последнего периода его творчества - идея конца всемирной истории, крушения и гибели культуры. Соловьев, хотя и на других основаниях, но так же как и Ницше, отвергает распространенное со времен Гегеля представление о прогрессе. Понятие прогресса у В. Соловьева приобретает противоположный смысл; прогресс культуры (или культурности) - это не выражение сознания свободы как полноты богочеловеческого знания, это не осуществление человеком Царства Божиего на земле, напротив, - это "симптом конца" и завершения истории, симптом наступления новой - эсхатологической эпохи.

Исследование культуры у Вяч. Иванова требует выделения двух основных аспектов - исторического и теоретического. Не приходится говорить о том, что в тексте они взаимосвязаны и предполагают друг друга: впрочем, это не исключает и того, что одни работы тяготеют к исторической проблематике, другие к историософской. Но замечательное соединение в одном лице историка и философа, исследователя культуры и мифа предоставляет Вяч. Иванову огромные преимущества и позволяет ему преодолеть ограниченность сугубо эмпирических или умозрительных точек зрения.

---

[3] СОЛОВЬЕВ В. С., Собрание сочинений. Т.1, ²СПб. 1911, 288.

[4] Там же.

Одна из ранних конкретных разработок темы культуры у Вяч. Иванова дана в опубликованной в 1906 г. вступительной статье *Идея неприятия мира* к книге Г. Чулкова *О мистическом анархизме.* В небольшой по объему статье Вяч. Иванов высказывает положения, касающиеся его понимания мировой истории как истории сосуществующих и преемственных культур. В качестве таких культур упоминаются - еврейство, эллинство, христианство и индуизм ("индусы"). Здесь же даны их краткие, но, вне всякого сомнения, глубоко продуманные автором, характеристики: "евреи с исключительною среди всех племен земли настойчивостью, провозгласили право человека на свое свободное утверждение, они поставили его судьею над миром и истцом перед Богом"; "эллины не могли преодолеть уныния, взращенного сознанием природного неравенства бессмертной семьи и рода смертных"[5]; христианство представляет собой замену "договорных отношений доверием любви и Сыновства - в этом было осуществление Нового Завета"; "индусы же растворили человеческое самоутверждение в едином целом мировой жертвы и круговой поруки вселенской"[6]. В работе *О веселом ремесле и умном веселии* (1907), характеристики исторических культур дополняются, усложняются и порой теряют свою классическую ясность. Дополнения относятся к египетской культуре, "на перегное" которой выросла единая средиземноморская культура, "имя которой эллинство"[7]. Кроме того, теперь вся культурная история человечества дана под углом зрения отношений "эллинства и варварства". Варварство Ивановым понимается не в отрицательном или унизительном смысле этого слова: это иной по отношению к эллинству тип культуры. Не случайно Иванов называет его еще словом "не-эллинство". Прямой наследницей эллинства считает Вяч. Иванов латинскую культуру, в то время как германство и славянство остаются чужими по отношению к эллинству. "Оба мира относятся один к другому как царство формы и царство содержания, как формальный строй и рождающий хаос, как Аполлон и Дионис... "[8]. Эллинство и варварство в качестве двух предполагающих друг друга принципов жизни, определяют драму мировой истории. Воспитанный на идеях Вл. Соловьева, Вяч. Иванов эту драму видит в стороне от

---

[5] ИВАНОВ В., По звездам. СПб. 1909, 105.
[6] По звездам, 106-107
[7] По звездам, 233.
[8] По звездам, 233-234.

традиционного для русской мысли противопоставления "Востока и Запада".

Уже в этих ранних произведениях в качестве одного из основных формообразующих принципов культуры Вяч. Иванов выделяет отношение человека к миру; оно в свою очередь может быть разделено: на понимание мира и его приятие или неприятие. В основе любой культуры по мысли Вяч. Иванова лежит изначально-целостное понимание и переживание мира человеком. Это понимание и переживание мира не может быть сведено ни к трансцендентально-критической точке зрения, ни к психологическому объяснению. Оно вообще не имеет характера субъективности, ибо обусловлено абсолютной и символической реальностью, - мифом или религией. Конкретно-личностный характер религии или мифа раскрывается в специфических формах приятия или неприятия человеком мира. Таким образом, культуры по Вяч. Иванову отличаются друг от друга тем, *как в них мир понимается, как он принимается, и как не принимается,* и эти **способы понимания как приятия и неприятия** носят исторический и символический характер. Так, христианство, по мысли Вяч. Иванова, отличается от эллинизма и индуизма **конкретной** формой неприятия мира, и эту "идею неприятия мира" раскрыл Христос. "Он говорит, что царство Его не от мира сего, - и вместе благовествует, что оно здесь среди нас"[9]. В этой антиномичности Иванов видит глубочайший исток христианства. Весьма интересны, хотя и не всегда бесспорны, лаконичные и выразительные трактовки других культур. Для "арийской мысли" мир вообще дан в качестве "безусловной" и насильственно навязанной "наличности явлений". Еврейство же понимает его "как результат свободы и принуждения", как "взаимный долг и обязательство Творца и сотворенного", что, в конечном итоге, находит юридическое закрепление в "недвижных формулах прочно сложившейся религии". Индусы в своем отрицании всего "феноменального" приходят к отрицанию мира вообще. Наконец, "эллинам оставалось или подчиниться бессмертным, или отрицать мир, и по отношению к миру - или принимать его как извне и насильственно данный (хотя бы, по мысли позднейших философов, и не сущий во истину), или искать из него выхода в самоубийстве"[10].

Можно привести не один пример проникновенного описания

---

[9] По звездам, 107.

[10] По звездам, 106.

Вяч. Ивановым как исторических эпох (Средние века, Возрождение, Новое время) так и отдельных европейских культур, отраженных в мифе и философии, в искусстве и литературе. Особо интересными представляются работы Иванова о России: *Русская идея*, *Два лада русской души*, *Революция и народное самоопределение* и др., его размышления об эпическом и трагическом складе русской души, об отношении русского человека к Церкви и быту, его неприятии мира в грехе и приятии мира во Христе. Нет смысла специально говорить о древней Греции, исследование мифологии и культуры которой можно, без сомнения, отнести к лучшим страницам Иванова.

В существенно важном вопросе об отношении **идеи** (приятия или неприятия мира) к символическим формам, в которых она выражена, Иванов стоит на феноменологических позициях: с одной стороны, понимание идеи обусловлено раскрытием её в конкретных символических формах, с другой, интуитивное усмотрение идеи является необходимой предпосылкой для исследования символических форм. То и другое вместе образуют внутренне взаимосвязанное и неразрывное целое, единство ноуменального и чувственного, - феномен, или в терминологии Иванова символ. По этой причине символ не может быть сведен к идее, но вполне возможно говорить об идее или смысле символа.

Отметим одно важное обстоятельство: это равновесие идеи и формы в символе характерно только для религии, мифологии, истории, некоторых наук - философии, риторики; в искусстве же, по Иванову, форма ("как") важнее идеи ("что"), поэтому "зиждущая форма" не может ни в коем случае рассматриваться в качестве вместилища идеи; иначе дело обстоит в науках о природе, где "что" обладает приоритетом перед "как".

Определяя символ как "форму, через которую течет реальность"[11], Иванов склоняется к толкованию символа как "реальности низшего порядка". Но, если символ - реальность низшего порядка, то какой статус предназначен мифу, из символа произраставшему? Основные трудности рассматриваемого вопроса связаны с проблемой отношения символа к реальности. Иванов оказывается перед проблемой, с которой в той или иной форме столкнулись почти все выдающиеся мыслители XX века. Можно говорить о существовании нескольких путей решения этой проблемы,

---

[11] ИВАНОВ В., Борозды и межи. М. 1916, 221.

каждый из которых, не лишен был недостатков[12].

Путь, избранный Ивановым, утверждает существование реальности вне символа, но исключает возможность видения подлинной реальности вне символа. При всех достоинствах этого пути, получившего название реалистического символизма, удовлетворительное решение проблемы оказывается возможным лишь благодаря концепции памяти, которая и связывает символ, миф и реальность, превращая символизм в разновидность неоплатоновской философии, в которой символу отведено уже скромное место.

"Память" не только связывает и развязывает религию, миф и символ, она есть "верховная владычица" культуры[13]. Иванов, как и его великий предшественник - Платон, оставляет в стороне психологические в современном смысле этого слова аспекты памяти. Этой обособленной, индивидуально-личностной, "земной памяти", в терминологии Вяч. Иванова, противостоит "память вечная", соборная, преодолевающая границы зримого мира, соединяющая земное и небесное, мир видимый и невидимый, "родное и вселенское". Восхождение в мир горний, считает Иванов, есть одновременно нисхождение, раскрытие его в душе. Память, как и вера, даруется Богом и не обретается вне мистического отношения человека к Богу.

Онтологическое понимание памяти, отвергающее субъективистские концепции, независимо от того, в каком направлении они развивались, будь-то критицизм неокантианства, психологизм Бергсона или психоанализ Фрейда, оказывается близким Хайдеггеру, который объединяет мышление, благодарность, воспоминание (Denken-Dank-Andenken) и критикует субъективизм и психологизм в современной философии.

Характерной составляющей философии культуры Иванова является разделение исторических эпох на **органические и**

---

[12] Отождествление символа с реальностью и истолкование последней в качестве мифа, с последующим разделением мифологии на истинную и неистинную, грозило в конечном итоге исчезновением самой "реальности". Подчинение же символа реальности, лишало символ самостоятельности и неявно допускало некого анонимного наблюдателя, которому дано было одновременно видеть и символ и реальность. Наконец, соединение символа с реальностью на иной более глубокой основе (например, на почве языка) переносило проблемы в другую область.

[13] ИВАНОВ В., Переписка из двух углов. Петроград 1921, 29.

критические. Эта концепция Вяч. Ивановым систематически разработана в замечательной по своей глубине статье *О русской идее* (1909), хотя отдельные положения можно найти и в предшествующих работах. Основу органической культуры составляет принцип единства "основных представлений о божественном и человеческом", в то время как для критических эпох характерен принцип обособления, ведущий к предельной дифференциации, господству индивидуализма и "соревнованию односторонних правд"[14]. Очевидно, что критерием разделения становится характер религиозности эпохи, место и положение человека в мире, его отношение к Богу и самому себе. Столь широкая проблематика придает этой исторической по своему существу концепции, философскую и богословскую направленность. Органические эпохи это эпохи соборного исповедания Бога, в них центр сознания "не в личности, а вне её". Отношение к Богу в критические эпохи определяется "люцеферианским мятежом индивидуумов, пожелавших стать как боги"[15]. Хотя симпатии Иванова, безусловно, принадлежат органическим эпохам, это не исключает критику свойственного им состояния самоудовлетворенности и косности. С другой стороны, критические эпохи - эпохи нигилизма, утраты веры в Бога и богоборческого индивидуализма, отличаются углубленностью и утонченностью мысли, беспокойством духа и религиозными исканиями.

Концепцию органических и критических эпох Вяч. Иванов дополняет в замечательной *Переписке из двух углов* (1920), одна из важнейших тем которой, отношение сознания к культуре. В письме к М. О. Гершензону Иванов пишет: "...Вы не мыслите пребывания в культуре без существенного с нею слияния. Мне же думается, что сознание может быть всецело имманентным культуре, но может быть и частию лишь имманентным ей, частию же трансцендентным"[16]. Одна из основных причин кризиса современной культуры, считает Иванов, в этом слиянии сознания с культурой, в абсолютизации ее принципов, в истолковании религии как части культуры, в подмене религиозных норм культурными ценностями. Двум типам сознания соответствуют два типа культуры. Сознание имманентное пребывает в культуре как в системе "тончайших принуждений", оно опутано

---

[14] По звездам, 321-322.
[15] По звездам, 367.
[16] Переписка из двух углов, 20.

культурой и рано или поздно начинает ею тяготиться. Ограниченное культурным горизонтом и склонное к бесконечной рефлексии ("я на дне моих зеркал") оно превращает и мир в призрачный и неустойчивый образ. Лишь сознание трансцендентное, считает Иванов, свободно в культуре, им культура воспринимается как живое предание и историческое преемство, как "лестница Эроса и иерархия благоговений"[17].

Разделение эпох на органические и критические Иванов использует, исследуя историю, как в вертикальном, так и горизонтальном измерении: он создает свой вариант морфологии истории, некоторые идеи которой, совпадают с мыслями Шпенглера. Так европейскую культуру XIX-XX веков, как культуру преимущественно декадентскую он сравнивает с александрийской, которая (в качестве критической) противоположна "Элладе оргийной, мистической". Однако отличительной особенностью подхода Иванова становится не столько противопоставление культур по принципу их принадлежности к органической или критической стадии, сколько поиски внутри каждой культуры действующих в ней этих двух начал. Хотя общественно, политически и религиозно эти начала продолжают бороться друг с другом, промыслительное разрешение уже дано: "люцеферианство упразднено Новым Заветом, так что истинная воля человека уже не его воля, а воля пославшего его Отца и не человек утверждает себя в своем восхождении до Бога, но Бог в человеке утверждает Себя нисхождением до человечности"[18].

В своей знаменитой работе *Sein und Zeit* (1927) Хайдеггер необходимость новой разработки бытия, - этой, казалось бы, традиционной проблемы, мотивирует сложившимся в истории европейской философии непониманием "онтологического различия" (ontologische Differenz) между бытием (Sein) и сущим (Seiende), непониманием, которое привело к "забвению бытия" со всеми вытекающими для современности катастрофическими последствиями. Постановка проблемы бытия по Хайдеггеру с необходимостью ведет к вопросу о смысле человеческого существования (Dasein), ибо ему принадлежит вопрос о смысле бытия вообще. В разрабатываемой в книге *Sein und Zeit* экзистенциальной аналитике человеческое существование определяется Хайдеггером , как изначально

---

[17] Переписка из двух углов, 13.
[18] По звездам, 325.

пребывающее в априорной структуре *в-мире-бытия* (In-der-Welt-sein), такого образования (феномена), в котором "я" и "мир" неразделимы. Трансцендентально-феноменологичекое прояснение этого образования, в основе которого лежит "временность" (Zeitlichkeit), должно дать ответы, как о смысле "я" и "мира", так, в конечном счете, времени и бытия. Если остановиться на этом, оставив в стороне всю сложнейшую проблематику Хайдеггера, то нельзя не отметить определенного сходства между подходами Иванова и Хайдеггера. Хайдеггер, также как и Иванов, пытается решить проблему бытия как проблему **человека в мире**, как проблему понимания мира и отношения к нему. Однако у Иванова понимание культуры связано не только с пониманием мира и отношением к нему, но и их общей обусловленностью символической реальностью - мифом или религией. На первый взгляд представляется, что у Хайдеггера этого нет. И его подход вполне можно было бы считать неокантианским, если бы не радикально иная трактовка темы взаимоотношения человека и мира и особая мистическая концепция бытия. Отвергая традиционные субъектно-объектные схемы (субъект определяет объект или наоборот), Хайдеггер исходит из идеи целостности феномена In-der-Welt-sein; здесь человек понимается из мира, а мир из человека. Известно, что экзистенциализм был воспринят многими в качестве индивидуалистической философии, но философия Хайдеггера к индивидуализму и субъективизму не имеет никакого отношения. Напротив, по Хайдеггеру субъективизм Нового времени и есть та завеса, которая скрывает от нас подлинное бытие. Для Иванова и Хайдеггера индивидуализм и субъективизм суть формы выражения личности безпочвенной, неукорененной в мифе, в религии и в бытии.

Тем не менее у читателя *Sein und Zeit* создается впечатление, что Хайдеггер при объяснении мира и человека обходится без Бога и трансцендентной реальности, и безбожная эпоха ставит это ему в заслугу: однако его загадочное **бытие** выступает не только в роли метафизического абсолюта, но и содержит изначально возможность для толкования бытия в качестве особой мистической и религиозной области, в которой открывается и скрывается Священное.

Это вполне выясняется в поздней философии Хайдеггера. Хайдеггер убежден, что на вопрос, что есть бытие, невозможно получить прямой ответ, ибо всякая попытка дать ответ (бытие есть то-то и то-то) редуцирует бытие к сущему, и потому приходится

довольствоваться ответами типа Es ist es selbst, "Оно есть Оно само"[19]. Косвенным путем, опираясь на высказывания философа, можно описать его понимание тайны бытия. "Бытие это не Бог и не мировая основа. Бытие дальше всего сущего и вместе с тем оно ближе человеку, нежели другому сущему, будь то скала, животное, произведение искусства, машина, будь то ангел или Бог"[20].

Интерес представляет не только проводимое Хайдеггером различие и тождество между бытием и сущим, которое обсуждалось в философии, но и понимание бытия как реальности **в себе** непостижимой и невыразимой, аналога кантовской "вещи в себе", если отвлечься от содержательной стороны проблемы. Однако основной вопрос, заключается в следующем, противопоставляет ли Хайдеггер бытие сущему, к которому относятся и человек, и природа, и ангелы, и Бог - или нет? Принцип тождества бытия и сущего у Хайдеггера означает, что бытие дано только в сущем и через сущее, различие с ним составляет "просвет бытия", в нем экзистирующее мышление пребывает, восходя от сущего к бытию. Хайдеггер говорит о тождестве и различии бытия и сущего, однако "первенство" отдает бытию. Любопытные сравнения напрашиваются с учениями мыслителей, опиравшихся в данном вопросе непосредственно на христианскую традицию, Шеллинга, Вл. Соловьева, А. Ф. Лосева, у которых приоритет отдан Сущему, а не бытию. С этой точки зрения Сущий (или Бог) неопределим, выше всяких определений, в отличие от тварного бытия, которое определено в своем творении Сущим. Хайдеггер следует другой логике: быть сущим - это значит получить бытие, т.е. быть определенным, но если **бытие** делает сущее сущим, понятно почему бытие "выше" сущего и почему мы способны видеть сущее лишь в "просвете бытия". Оставляя в стороне вопрос, как соотносятся подобные воззрения о бытии и сущем с христианской догматикой, которую Хайдеггер усиленно изучал, отметим наиболее существенное для нашей темы. Поздний Хайдеггер понимает бытие как **тайну**, мистическое и загадочное **время**, **язык** в котором сущее раскрывается и скрывается; сюда в эту "даль" уходят боги, от которых отвернулись люди, отсюда они и приходят.

"Тайна бытия" Хайдеггера лишена конкретности и имеет отношение ко всем религиям одновременно, по этой причине она, несмотря на всю гениальность Хайдеггера, напоминает

---

[19] HEIDEGGER M., Wegmarken. Frankfurt/Main 1978, 328.

[20] Там же.

умозрительную конструкцию **религии вообще**. Уместно в данном случае вспомнить слова Вяч. Иванова, который писал, что "...адекватное познание тайны бытия возможно лишь в общении мистическом, т. е. в Церкви"[21].

Однако, несмотря на эти существенные различия, и в вопросах метафизического порядка обнаруживается близость позиций Иванова и Хайдеггера. Так знаменитое - A realibus ad realiora, - от реального к реальнейшему или (как объясняет Иванов) "от видимой реальности и через нее - к более реальной реальности..."[22] разве не напоминает хайдеггеровскую конструкцию "от сущего к бытию"? Это сходство онтологических конструкций у Иванова и Хайдеггера позволяет говорить о не случайности и иных совпадений. Со всей очевидностью это проявляется в учениях о памяти и языке, в толковании сакрально-пророческой природы поэзии, темах которые чрезвычайно волновали обоих мыслителей. По Хайдеггеру экзистенциально "мыслить означает вспоминать" (Denken ist Andenken); оба философа трактуют память в качестве пути от реального к реальнейшему или от сущего к бытию, видят в памяти и языке проявление самого бытия; в этой памяти хранится не только прошлое, но и будущее, она и есть само подлинное бытие. Об этом свидетельствует формула Хайдеггера: "язык - это дом бытия". Но здесь же обнаруживаются и принципиальные разногласия, если для Иванова это Отчий дом и Божья память о нас, для Хайдеггера это Священное.

В трактовке истории и культуры одновременно проявляются традиционность и нетрадиционность Хайдеггера. Разделение истории на Античность, Средние века, Новое время и Современность, которого придерживался и ранний и поздний Хайдеггер, следует считать общепринятым. Эта традиционная концепция истории была высмеяна Шпенглером в *Закате Европы*. Хайдеггером она принимается с существенными изменениями, без телеологии всемирной истории и идеи "прогресса". Нетрадиционными следует считать: объяснение исторической эпохи из **осуществляемого** истолкования бытия; учение об истории как *"судьбе самого бытия"*, свершающейся в совокупности осуществленных и еще неосуществленных *проектов бытия;* понимание культуры как особой реальности, возникшей в Новое время в связи с господствующей в эту

---

[21] ИВАНОВ В., О значении Вл. Соловьева в судьбах нашего религиозного сознания. // Сборник первый. О Владимире Соловьеве. М.: Путь 1911, 40.

[22] По звездам, 305.

эпоху субъектно-объектной концепцией сознания и личности.

"Что переживаемая нами эпоха, на всем протяжении так называемой новой истории есть эпоха «критическая», не подлежит сомнению и столетие, рубеж которого еще так недавно нами перейден, может рассматриваться в некотором смысле как её апогей"[23] - так писал Вяч. Иванов в 1907 г. Тема кризиса современной культуры у Вяч. Иванова появилась много раньше трагических событий начала XX века - войны и революции, она возникла в связи с размышлениями о судьбах европейской культуры. Бесспорно, Ницше оказал влияние на Иванова, в особенности своим учением о нигилизме. Однако для Ницше кризис культуры равнозначен декадансу, вырождению искусства. В современном искусстве он видит один упадок, редкие исключения не меняют общей картины. Иванов высоко ценит современное искусство. Кризис современной культуры для Иванова означает нечто большее, чем деградация искусства. Несомненно, этот кризис выражается в искусстве, но к искусству он не сводим. Более того, его истоки в другом, в религиозных предпосылках современной культуры, исследование которых должно нас привести к первичному мифу и самой реальности. Именно это другое должно быть осмыслено и изучено и пережито во всей своей глубине, для того, чтобы можно было понять, что происходит с современным искусством.

Две темы представляются важными для понимания истоков кризиса современной культуры, темы эти - гуманизм и нигилизм, они интересуют и Иванова и Хайдеггера. В 1919 году в альманахе *Записки мечтателей* появилась небольшая статья *Кручи* с чрезвычайно интересным вторым названием *О кризисе гуманизма. К морфологии современной культуры и психологии современности.* В этой работе Иванов пытается установить и описать онтологические основы кризиса. "Общий сдвиг внешних (политических, общественных, хозяйственных) отношений соответствует еще более глубокому, быть может, и ранее начавшемуся сдвигу отношений внутреннего порядка. В существе и основе этого душевного сдвига лежит, думается, некая загадочная перемена в самом образе мира, в нас глядящегося; эту проблематическую перемену я отваживаюсь назвать кризисом явления"[24]. Кризис явления или перемену **образа мира** Вяч. Иванов

---

[23] По звездам, 238.

[24] ИВАНОВ В., Собрание сочинений. Т.III, Bruxelles 1979, 369 (далее:СС.).

связывает с "разложением внутренней формы являющегося", с тем, что "человечество линяет". В ряде работ, в том числе *Die Zeit des Weltbildes*, Хайдеггер пишет о кризисе современной эпохи, причинами которого стали новоевропейское превращение человека в "субъект", а мира в "образ".

Не приходится сомневаться в том, что слова ап. Павла "**проходит образ мира сего**" (*I Кор.* 7, 31) и Иванову и Хайдеггеру были хорошо известны и соответствовали их восприятию эпохи. Однако разработка этой темы у Иванова и Хайдеггера шла различными путями. Греческое σχημα из текста ап. Павла (лат. figura) на русский обычно переводится как "образ", на немецкий Лютером переводилось как "существование" ("...denn das Wesen dieser Welt vergeht"), но может переводиться и как "сцена" ("...denn die Scene dieser Welt wechselt"). Хайдеггер не цитирует ап. Павла, но в его работе мы находим следующее многозначительное место: "...человек полагает себя в качестве сцены, на которой сущее должно представляться, репрезентироваться, т. е. быть образом"[25]. О чем говорят эти слова? Прежде всего о том, что человек, присвоивший себе права Бога, в которого он уже не верит и истолковавший себя в качестве абсолютного субъекта, сделал мир объектом своих безмерных субъективных притязаний и поставил его на грань катастрофы, ибо превращение мира в **представление** (в двойном смысле) и **образ** делают мир условным, иллюзорным и нигилистичным по своему существу.

Иванов "кризис явления" (феномена, символа) рассматривает сквозь призму современного искусства и отмечает разрушительные тенденции в развитии художественного слова, живописи, архитектуры, музыки. Он показывает, как в *формах* современного искусства выразились индивидуалистическое мировоззрение художника и его бытийная неукорененность. Если для древнего искусства "общее служило символическим принципом структуры частного, - ныне оно служит аналитическим реактивом, вызывающим его разложение"[26]. Эта утрата общего смысла в жизни и искусстве выдвигает на первый план проблемы взаимоотношения индивидуализма и соборности, гуманизма и христианства, в понимании этих проблем Иванов видит истоки кризиса современной эпохи.

---

[25] HEIDEGGER M., Holzwege. Frankfurt/Main 1972, 84.
[26] ИВАНОВ В., СС.III, 378.

Иванову, на наш взгляд, принадлежит одна из глубочайших концепций и ярких характеристик гуманизма. Тема гуманизма поставлена Ивановым в двух планах - в историческом (от эллинства до современности) и религиозно-философском. Исторические судьбы гуманизма на всех стадиях его существования несводимы к одной, единой формуле, хотя так или иначе связаны с "отвлеченным понятием о природном достоинстве человека".[27] Так эллинство, хотя и является "колыбелью гуманизма" одновременно отвергает его. Религиозное сознание эллинства не принимает гуманизма как формы утверждения индивидуальности. "Не менее чуждыми духу гуманизма остаются не только первоосновы религиозного сознания, при всем антропоморфизме господствующих представлений о божестве, но и мистические представления и умозрения позднейшей поры"[28]. В этом смысле ни Платон, ни Аристотель не могут считаться гуманистами.

Кризис гуманизма Нового времени, считает Иванов, связан с кризисом *личности.* Этот кризис личности и ее самосознания Иванов объясняет превращением богоипостасного "я" в оторванный от Бога и предоставленный самому себе субъект. Современная эпоха в лучших ее представителях индивидуалистична и субъективна. Даже такой чуткий мыслитель как Ницше не исключение, его "сверхчеловек" всего лишь "сверхсубъект". Хайдеггер, безусловно, согласился бы с общей посылкой Иванова, и для него кризис эпохи связан с неудовлетворительным пониманием человеческого "я" и его места в мире. Однако для Хайдеггера не только *субъект,* но и *личность* - звенья одной цепи, восходящей к сомнительному аристотелевскому толкованию человека как "общественного животного": в звеньях этой цепи заложены возможности различных гуманизмов, но гуманизм всегда остается по своему содержанию *борьбой* с человеком за определенный тип человека. Преодоление неправды гуманизма мыслится Хайдеггером возможным лишь как преодоление забвения бытия.

Для Иванова проблема гуманизма это религиозная проблема, независимо от того, о каком гуманизме идет речь. Гуманизм с его гипертрофированным чувством личности, считает Иванов, сторонится христианства, ему претит не только "потустороннее", но и соборное.

---

[27] В том же 1919 г. А. Блок в знаменитом докладе *Крушение гуманизма* утверждал, что "основной и изначальный признак гуманизма - *индивидуализм*" (БЛОК А., Собрание сочинений в восьми томах. Т. 6, М.-Л. 1962, 93).

[28] ИВАНОВ В., СС.III, 374.

В соборности современный гуманизм, взращеннный на идеях индивидуализма и атеизма видит ограничение своей личной свободы. Неким роковым образом гуманизм всегда так или иначе связан с нигилизмом. Эта связь обусловлена не только индивидуализмом и безверием, как объединяющей их основой, но и неудачей всякого гуманизма и затем последовательным перерождением гуманизма в нигилизм.

Тема нигилизма одна из важнейших тем русской философии. Когда Хайдеггер писал о происхождении термина "нигилизм" он вспомнил русский нигилизм, в частности, нигилизм Достоевского. В начале XX века о нигилизме писали С. Л. Франк, Н. А. Бердяев, Л. Шестов, В. В. Розанов и другие. Концепция Иванова не принадлежит к числу разработанных, тем не менее, его замечания относительно нигилизма вообще, "религиозного нигилизма" или "русского нигилизма" представляют интерес. В общей концепции нигилизма Иванов близок к Ницше: "нигилизм это пафос обесценения и обесформления... "[29], это утрата веры в Бога, в высшие ценности. "Для русского человека, - пишет Иванов, - истинные ценности единственно религиозные, все же другие заподазриваются русским умом, недостаточно им уважаются, легко отрицаются и, при первом одержании разрушительными страстями, злорадно и безудержно разрушаются"[30].

В следующих горьких словах Вяч. Иванова дана феноменология русской революции и изнутри (по кругу) описан феномен нигилизма: "Коренное обмирщение всех руководящих понятий неизбежно проводит русскую душу через мрачную пустыню практического нигилизма, где живут только звери и где звереет сам человек. Закономерно, чтобы остроте обмирщения отвечало у нас возрастание анархии. Обезбожение народа - его обездушение, обездушенный, он обезличен и обесчещен. Массы забыли честь России, потому что они забыли свою душу; душу забыли, потому что они потеряли лицо; лицо потеряли, потому что утратили Бога"[31].

Хайдеггеровская концепция нигилизма, возникшая на основе учения Ницше, и призванная по своему замыслу преодолеть его, ставит под сомнение основной тезис Ницше и Вяч. Иванова. Сущность нигилизма по Хайдеггеру заключена не столько в

---

[29] По звездам, 360.

[30] ИВАНОВ В., Родное и Вселенское. М. 1918, 183.

[31] Там же, 183-184.

обесценивании высших ценностей, как это утверждали Ницше и Иванов, сколько в *полагании* их. Нигилизм по Хайдеггеру - это историческое пространство, внутри которого субъектно-личностный характер полагания ценностей (в религии, морали, культуре, политике, науке, и т. д.) становится предпосылкой их ненадежности, относительности и неизбежного крушения. Это "историческое движение" Нового времени, последствием которого может быть не только кризис культуры, но и мировая катастрофа[32]. "Сущность нигилизма, считает Хайдеггер, - это судьба самого бытия"[33], преданного забвению в европейской метафизике. Соответственно, преодоление нигилизма мыслится Хайдеггером как преодоление забвения бытия, как возвращение "мышления" к бытию, к "Священному".

---

[32] HEIDEGGER M., Holzwege, 201.
[33] HEIDEGGER M., Nietzsche. Bd. II, Pfullingen 1961, 369.

MARIA CYMBORSKA-LEBODA

"ANIMA" И ЕЕ КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ. К ПРОБЛЕМЕ "ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ И ПОЛЬ КЛОДЕЛЬ"

Tout ce qui est est symbole,
tout ce qui arrive est parabole.

Paul Claudel[1]

Заглавие настоящей статьи отчасти определяет мою исследовательскую задачу. Цель данных рассуждений – опыт диалогической интерпретации статьи Вяч. Иванова 1935 года[2] в свете тех культурных источников, которые для понимания ее смысловой структуры имеют существенное значение и которые более или менее эксплицитно называются самим поэтом. К их числу принадлежит текст Поля Клоделя 1925 г. *Parabole d'Animus et d'Anima*, имевший подзаголовок *Pour comprendre certaines des poésies d'Arthur Rimbaud*, а также книга Анри Бремона *Prière et poésie* (1926), в XII главе которой парабола французского поэта воспроизводится *in extenso* и предлагается ее интерпретация. Значение этих источников для возникновения статьи Иванова отметила Ольга Дешарт[3]. К этому необходимо прибавить следующее. Свидетельства важности названных текстов для автора *Anima* находим не только в указанной статье, уже самим заглавием вызывающей ассоциации с притчей Клоделя. Присутствие клоделевского текста находим также и в двух других статьях поэта (*Размышления об установках современного духа* и *Мысли о поэзии*), которые будут здесь использованы из-за их

---

[1] CLAUDEL P., L'art religieux. // CLAUDEL P., Oeuvres en prose. Paris: Gallimard 1965, 113.

[2] Необходимость такой интерпретации подсказывают тексты В. Иванова - его теоретическая рефлексия (ср., напр., *Мысли о символизме),* предвосхитившая теорию М. Бахтина (см. известные работы Л. Силард) и указывающая на важность диалогического соотношения сознаний и смыслов (смысловых позиций).

[3] Ср. ИВАНОВ В., Собрание сочинений. Т. I-IV, Bruxelles 1971-1987. Т. III, 745. Далее в тексте СС., с указанием тома и страницы в скобках. Все подчеркивания в статье (также в цитатах) мои - М. Ц.-Л., кроме оговоренных случаев.

смыслового сплетения с основной, интересующей нас здесь статьей, а также ввиду их герменевтического значения: их важности для понимания самой категории Anima, а также для постановки проблемы "Иванов и Поль Клодель". Сама же эта проблема, как многообъемная и многоаспектная, будет нас интересовать лишь в той мере, в какой ее освещение подсказано явной или подразумеваемой интенцией автора *Anima:* войти в диалог с Клоделем или – в пределах статьи 1933 г. (*Размышления об установках ...*) - в определенной мере соединить с ним "свое дело"[4].

Ибо и само заглавие, *Anima,* и некоторые ее фрагменты, содержащие отсылки к *Parabole d'Animus et d'Anima*, являются выражением общей авторской интенции диалогически "ориентироваться" на притчу Клоделя, как на чужой, но все же (о чем дальше) близкий поэту культурный опыт. Отсюда задача исследователя – указать основания и мотивировку этой близости или существующих созвучий, определяемых общими отсылками к тем самым пластам культурной традиции. Причем решение этой задачи мыслится как существенное не только для интерпретации статьи Иванова, но также и для диалогического прочтения параболы Клоделя, "подсвеченной" текстом русского мыслителя. Поэтому, если учесть, что "присутствие" клоделевской притчи значимо во всех трех указанных статьях поэта и в каждой из них выявляется ее иной смысловой компонент, то тогда сам Иванов предстоит в этих текстах в облике конгениального интерпретатора произведения французского символиста.

При этом не безынтересно и то, что в пределах статьи *Anima* текст Клоделя словно прочитывается Ивановым сквозь призму

---

[4] Ср. слова поэта (*Мысли о символизме*) об отношении к французским символистам: "...с которыми мы не имеем ни исторического, ни идеологического основания с о е д и н я т ь с в о е д е л о ..." (СС.II, 611). Иванов имеет в виду символизм "типа Маллармэ". (Об аналогиях в отношении к нему самого Клоделя может свидетельствовать текст *Notes sur Mallarmé,* в частности слова: "Le drame de la vie de Mallarmé est celui de toute la poésie du XIXe siècle qui, separée de Dieu, ne trouve plus que l' a b s e n c e r é e l l e". CLAUDEL P., Oeuvres en prose, 514; подчеркнуто самим Клоделем). В связи с фразеологизмом "свое дело", см. его присутствие в одной из ниже приводимых интерпретаций параболы Клоделя (с. 244 сл. данной статьи). В статье *Символизм* (1936) Иванов отделяет Клоделя от других символистов, сторонников "vers libre", отмечая его "библейскую строфу"; присоединяясь к точке зрения Ж. Маритэна (*Art et Scholastique*), он находит в нем "символиста-реалиста" (СС.II, 663-665).

"прозорливой и пленительной" книги Бремона (СС.III, 662). Во всяком случае Иванов именно Бремону (имя которого упоминает на первом месте) приписывает то, что сам Бремон ставит в заслугу Клоделю, т. е., цитируя *Prière et poésie*, поэт в некоторой степени смещает акценты, выдвигая на первый план автора ему хорошо известного и близкого эстетического труда[5]. Что же касается текста Клоделя, более точное название которого поэт приводит лишь в статье 1938 года, Иванов отдает ему должное сразу после ссылки на Бремона[6].

Однако сам клоделевский *подтекст* проявляется прежде всего в третьей (наиболее "клоделевской") части статьи, в инверсированной форме "повторяющей" заглавие известной притчи. Эксплицитно же Иванов ссылается на французского поэта и его параболу еще в V части *Anima,* озаглавленной *Лирическое интермеццо,* где воспроизводятся две его собственные параболы 1914-1915 гг. (*Психея-Скиталица* и *Психея-Мстительница*). Все это дает основание для утверждения о том, что в пределах *Anima* текст Клоделя припоминается и привлекается с двоякой целью:

1) ради выявления существующего параллелизма значений[7];

2) ради установления диалога с автором *Parabole d'Animus et d'Anima* и реинтерпретации "собственных" категорий и образов, в целом опережавших знаменитую параболу.

---

[5] Ср. BREMOND H., Prière et poésie. Paris: Ed. Bernard Grasset 1926, 113. Ивановский экземпляр книги хранится в Римском Архиве поэта.

[6] Имя Клоделя сопоставляется здесь с "позитивистом" (СС.III, 483) К. Г. Юнгом, ср.: "Поскольку можно серьезно говорить о противоположности между Animus et Anima - как это делает Анри Бремон..., - о своеобразии их сожительства и о всех его неровностях и кризисах..., которые, оставляя в стороне соответствующие намеки в мистической литературе, подслушали и разгласили не только поэты, как Поль Клодель (впервые рассказавший притчу об «Animus и Anima»), но и ученые, как К. Г. Юнг..." (СС.III, 273).

[7] Это можно соотнести с общесимволистской установкой: Ср. "... диахроническая система символизма старалась выявить как можно больше антецендентов с повторяющимися мотивами, что отвечало разделявшейся символистами идее «вечного возвращения» и другим, близким к ней... Параллелизм охватывал в данном случае многосоставную группу претекстов, понимался как периодически возобновляющийся на всех фазах истории культуры, был перевоплощен в суперпараллелизм". СМИРНОВ И., Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака). СПб. 1995, 97-98.

Эффект параллелизма значений и диалог с Клоделем

Я не символист, если слова мои, равны себе, если они – не эхо иных звуков... — и если они не будят эхо в лабиринтах душ.

В. Иванов (СС.II, 609)

Если учесть обстоятельства создания статьи Иванова, восстановленные Ольгой Дешарт, становится очевидной важность культурного контекста *Anima,* определяемого рядом *текстов-источников*. Как известно, этим источником в первую очередь является статья 1907 года *Ты еси,* со всеми содержащимися в ней культурными отсылками (трактат Бл. Августина *О Святой Троице,* миф о Психее и др.). К *текстам-источникам* принадлежат также вышеупомянутые параболы поэта, которые составляют неотъемлемую часть того сложного смыслового целого, каким является *Anima.* Их вплетение в структуру статьи имеет внешнетекстовую и внутреннетекстовую мотивировку:

1) оба текста написаны раньше притчи Клоделя (ср. "Помещение двух ниже-следующих парабол оправдывается уже тем, что они, повествуя об удивительных событиях, происходящих в нашем внутреннем семейном хозяйстве, на много лет старше *Animus et Anima*" (СС.III, 279);

2) они обнаруживают явное сходство или соответствие с *Parabole d'Animus et d'Anima* как в жанрово-сюжетном плане, так и в мировоззренческом, что Иванов считает уместным отметить, выявляя тем самым присущую всем трем параболам (и соответствующую жанру) фигуральность речи и общий интерес к духовно-душевной структуре человеческого *я*: все три текста говорят "в образах, которые символически пытаются удержать некоторые душевные "опыты" (СС.III, 279). При этом знаменательно, что, устанавливая параллели между собственными текстами (ср. "В обеих говорит Animus"), а параболой Клоделя в плане отношений персонажей (Animus – Anima – "Amant divin"), он тут же дешифрует их общий символически-смысловой потенциал. Ср.:"«Гость» первой пьесы, которого во второй пьесе Психея-Мстительница называет своим «Другом» (у Клоделя он ее «amant divin»), олицетворяет внутреннее Я человека...". Другими словами, он их интерпретирует в духе собственных философско-метафизических категорий (и того "полета в стратосферу метафизики

и мистики", который поэт совершит в дальнейших частях статьи), при сохранении общей верности духу Клоделя и основным семантическим признакам его образов-понятий. (Итак, напр., высказывание, указывающее на отношение Animus'a к Anima, "о которой он не заботится и которую порабощает" (CC.III, 275), вызывает непосредственную ассоциацию с соответственной фразой клоделевской притчи: "Aussi il ne cesse de l'exploiter et de la tourmenter pour lui tirer des sous...")[8];

3) аналогично притче Клоделя, параболы Иванова ориентированы на миф и мифопоэтическое мышление и подобным образом *вспоминают* древний миф о Психее и Эросе;

4) в обоих случаях древнее предание трансформируется в "новый миф" ("новое создание", по Иванову); древняя мифологема обрастает новыми (христианскими) наслоениями – отсюда не случайно, что при столь явных соответствиях, *Parabole d'Animus et d'Anima* должна была вызвать восторг Иванова (ср. CC.III, 745).

Следует к тому же добавить, что все три параболы имеют еще одну общую (хотя и в некотором смысле à rebours) особенность, связанную с их бытийным статусом. Имея автономное существование до возникновения *Anima,* оба прежних текста в статье Иванова получают новое бытие и новую функцию. Составляющая же интегральную часть статьи *Réflexions et Propositions,* как ее вторая дигрессия[9], посвященная *пониманию* поэзии Артура Рембо, парабола Клоделя "эмансипировалась" и приобрела (не без участия автора книги *Prière et poésie*) свою автономную жизнь. Как таковая она была втянута в дискурс Бремона и его размышления о сущности поэтической коммуникации, в качестве же самостоятельного текста

---

[8] CLAUDEL P., Parabole d'Animus et d'Anima, [Réflexions et Propositions sur le vers français]. // CLAUDEL P., Oeuvres en prose, 27-28.

[9] Об обстоятельствах создания параболы и их значении для смысловой структуры текста см. MILLET-GÉRARD D., Animus et Anima. Mythe et parabole. La Revue des Lettres Modernes. Paul Claudel 14, 1985, 65-67 и сл. Ср. также в ее книге: Anima et la Sagesse. Paris: Ed. P. Lethielleux 1990, 251 и сл., значительная часть которой посвящена исследованию многосторонней связи Клоделя с русской культурой (Достоевский, Соловьев, Блок). Ср. в частности VIII часть работы *(Variations sur la "Belle Dame"),* а также раздел *Sophia solovienne et Sagesse claudélienne : pour les "deux hémisphères".* Однако имя В. Иванова в книге не упоминается, подобно как и в самих текстах Клоделя (за эту информацию, полученную в беседе с автором замечательного и инспирирующего меня труда, хочу здесь выразить мою признательность).

она *post factum* оказалась "вплетенной" в диалог с параболами Иванова (а также в тот ивановский дискурс о судьбах европейской души и о природе поэзии, о котором речь пойдет дальше). В итоге этого диалога возникла ситуация, что и сами герои – актанты знаменитой параболы неожиданно расширили поле своего существования: они оказались в ряду родственных им фигур-предшественников ("Гость" и "Друг" Иванова) или тех двойников-"дублетов", которых своей книгой показал Бремон. И наоборот: благодаря статье Иванова и приведенных там параболах, сплетенных с притчей Клоделя, герои его прежних пьес (Психея, "Гость", "Друг" и "Анимус") нашли свое заслуженное место в ряду соответствующих им персонажей-ипостасей.

От Психеи к Anima

Мифологема Психеи и миф о Психее и Эросе, как один из текстов, генерирующих семантику статьи Иванова (*Anima*), приобретает важное значение уже в ее текстовом инварианте (*Ты еси*), в других статьях поэта (СС.III, 371) и, конечно, в двух его параболах. Этот миф создает скрытый смысловой *подтекст* также и в притче Клоделя, как это прекрасно показано Доминик Милле-Жерар[10]. Применительно к обеим пьесам Иванова, ассоциации с мифом выражаются здесь более открыто, самим наличием имени Психеи, которое в качестве "свернутого слова" обрастает многими культурными значениями. Оно заставляет вспомнить не только известное и близкое Иванову мифическое предание о Психее и Эросе, в разных трансформациях присутствующее в текстах поэта (ср. *О любви дерзающей, Борис Бугаев и "Realiora"* и др.), но также и его литературные обработки (текст Апулея) и античные философские учения о Душе, изложенные в форме мифа в *Фэдре* Платона. Притом для трансформации Психеи в Anima и окончательного оформления образа и в притче Клоделя, и в статье Иванова существенное значение приобретает также библейский текст: ветхозаветная *Песня Песней* (у Клоделя) и новозаветная *Притча о десяти девах*[11]. Отсюда

[10] MILLET-GÉRARD D., Animus et Anima, 68-70 и др.

[11] Ср. CLAUDEL P., Lettre sur Coventry Patmore. // CLAUDEL P., Oeuvres en prose, 531; MILLET-GÉRARD D., Animus et Anima, 74-78.

своеобразная аккумуляция библейского текста и его накладывание на мифологический сюжет о Психее, что способствует его христианизации. Применительно к параболам Иванова это находит отражение в особенной важности символической лампады и соответственно елея – света – огня – в атрибутике Психеи-Скиталицы, а также в подобном осмыслении этого символа в других текстах поэта, где мифологема Психеи значима. В итоге этот атрибут ("лампада", "огонек" лампады) способствует обогащению и обновлению значения и самой Психеи ивановской параболы (ср. "Безумная Психея, / Усталая от бега / И молит, ради Бога, / У вратарей – елея... " – СС.III, 279), и ее ипостаси Anima (ср.: "Подобно маслу, которым вовремя запаслись благоразумные девы, вера не откажет Anima в своих услугах в ночном царстве" [СС.III, 289]). Подобное толкование мифологемы Психеи через выявление ее ассоциативной связи с библейским образом находим и у Клоделя, который интерпретирует ее сущность (сущность psyche – Anima), исходя из внутренней формы слова: "Ψυχη – le psi c'est la lampe qui pénètre la capacité intérieure"[12].

В результате поэтического обновления памяти слова-мифологемы (его внутренней формы, столь важной в поэтике Иванова)[13] и посредством сближения двух культурных традиций, втянутых в реминисцентное поле исследуемых текстов, Психея/Anima у Иванова и Anima у Клоделя проявляют свою изоморфность Мудрой Деве. Эта ассоциативная связь становится катализатором того не идентичного смысла, который выявляется в концовке парабол поэтов.

В финале *Психеи-Скиталицы* "умирает" Психея, о которой не заботится Animus и порабощая которую, он насильственно отнимает у нее "елей", "высшие силы внутреннего *Я* человека" (Ср. "А где твоя Психея? – /.../ Друг молвил /.../ / И тлеет без елея / Разбитая лампада" [СС.III, 279]). В финале параболы Клоделя Мудрая Дева/Anima высвобождается из-под опеки Animus'a и открывает

---

[12] CLAUDEL P., Journal. T. I, Paris: Gallimard 1968, 529. Ср. также MILLET-GÉRARD D., Animus et Anima, 75, 90; Anima et la Sagesse, 258 и сл.

[13] Ср. в *Кручах* Иванова о "вдовстве поэта, утратившего Психею, некогда жившую в слове, - в н у т р е н н ю ю ф о р м у последнего..." и о "тоске по ее обновлению, оживлению, преображению..." (СС.III, 371). См. также о д у х о в н о м и тайном (*secret*) з н а ч е н и и вещей и слов у Клоделя (Oeuvres en prose, 112, 54-55) в его статьях *L'art religieux, La poésie est un art*, и др.

дверь[14] своему Божественному Жениху. Она оказывается воплощением любви и мудрости (Ср. "Вéдение как личностная завершенность есть Мудрость")[15], ибо прекрасно знает, к т о ее истинный Возлюбленный, и с воздушной легкостью устремляется ему навстречу. Этой Мудростью ("верой") у Иванова наделена также его Anima (т. е. трансформированная Психея) в ее "восхождении в грозовую зону экстатических высот" (СС.III, 289). Этот признак менее проявлен в Психее обеих парабол, так как в них "говорит Анимус", который олицетворяет "рассудочно действующую и регулирующую", сковывающую и поглощающую душевную силу личности (Ср. об облачном покрове Animus'a, заслоняющем "потусторонний свет" [СС.III, 277]).

Таким образом, резюмируя до сих пор сказанное, важно подчеркнуть следующее.

1) Как мифопоэтический образ, Психея двух парабол Иванова, в рамках его статьи соотнесенная с Anima, более наглядно, чем у Клоделя, проявляет свой мифический облик и оборачивается "древней душой": Скиталицей и Мстительницей ("мужеубийцей мифа", Мэнадой). Она ищет Эроса, и *эросность* (Эрн) есть ее атрибут как Душа. Она *дышит* эротическим томлением, которое символично – и выражает жажду связи и целостности, по Иванову, присущую душе как таковой: личному и общественному сознанию. В духовном смысле, в плане онтологически-объективного понимания ее жажда имеет религиозный характер[16]. (Ср.: "Где есть целостность личного и общественного сознания – есть и религия" [СС.III, 361]). Эротическое влечение Психеи и самой Anima (в рамках дискурсивного текста статьи)[17] онтологизируется и воплощает натуральную и интимную функцию человеческой души,

---

[14] Ср. в *Письме к дю Босу:* "Вы хорошо поступили, заставив меня о т о м к н у т ь м о ю м а л у ю д в е р ь. Вам это удалось, так как Вы призвали Имя Т о г о, К о м у нельзя отказать войти в свой дом" (СС.III, 432).

[15] ЛОСЕВ А., Миф. Число. Сущность. Москва 1994, 268.

[16] Ср. в первом разделе статьи о возможности истолкования слова "religio" "в более духовном смысле, выводя его из слова «religare », соединять" (СС.III, 271).

[17] Ср.: "Итак, мы различаем двоякое в этом влечении: оно должно быть э р о т и ч е с к и м, так как вырывающаяся из пут Anima сознает, что она лишена целостности..." (СС.III, 273).

устремленной к подлинному бытию[18].

2) Подобно текстам Иванова (параболы – статья), также притча Клоделя постулирует разные уровни понимания[19]: символический смысл "воздушной" Психеи контекстуально умножается, соединяя вышеотмеченные черты Психеи мифа и библейской Мудрой Девы, при акцентировании особой важности общего этим образам эротически-любовного начала. Причастность Любви-Эросу (*l'amant-divin*) как раз и является тем элементом, который в высшей степени обнаруживает полярность Anima и Animus'a, по принципу противопоставления эмпирического и метафизического, а также "глубинной интервенции" сверхъестественного (божественного). Такое толкование находит подтверждение в теоретических высказываниях Клоделя, согласно которому "(...) l'amour (...) intérvient le plus souvent dans petit monde personnel arrangé par notre médiocre raison comme élément profondément perturbateur"[20].

Таким образом, также и в данном контекстуальном освещении любящая Anima оказывается лицом более высокого ранга, чем Animus/*médiocre raison*. Ее инобытийная энергия и жажда Любви обнаруживает человеческую бытийную некомплетность, согласно Клоделю, приобретаемую в акте воссоединения с Богом и силой воссоединяющего Бога[21].

Anima как аксиологема и "летаргическое засыпание духа"

В концепции Иванова Anima и Animus суть "два члена триады души" (СС.III, 289). Особая роль в этой триаде и в процессе "реального единения с Богом" (там же) принадлежит Anima. У Иванова, как и у Клоделя, она символизирует высшую, женскую

---

[18] Связь Психеи (лампады) - любви - Бытия выявляется более ранним текстом поэта: "Если же не обретет человек действием любви того, кому бы мог сказать всею волей своей и всем разумением т ы - е с и и не подольет взяв извне, елея в лампаду своей Психеи, чей огонек есть его божественное а з - е с м ь, то приблизится к нему Ариман..." (СС.III, 248). Подчеркнуто - В. Ивановым (М. Ц.-Л.).

[19] Ср. MILLET-GÉRARD D., Anima et la Sagesse, 72 и др.

[20] CLAUDEL P., Oeuvres en prose, 432.

[21] Ibid., 431.

часть *Я*, противоположную мужской, согласно аналогичному у обоих поэтов пониманию женского начала бытия, имевшему общий философский источник (В. Соловьев и Данте)[22]. Парабола Клоделя, выявляя аксиологическое превосходство Anima, в целом строится на "образном изъяснении" (Иванов) существующего разлада в духовно-душевном "хозяйстве человека". "Tout ne va pas bien dans le ménage d'Animus et d'Anima, l'esprit et l'âme"[23] – есть та первая фраза притчи, которая и называет основных субъектов духовно-душевного разлада, ставших предметом оригинальной интерпретации в книгах Бремона и Дарси[24]. Процитированную фразу Клоделя Иванов приводит почти дословно, снабжая ее соответствующим комментарием-интерпретацией в статье 1933 г. *Размышления об установках современного духа,* в которой текст параболы он использует для собственных "идеологических" целей, соединяя с Клоделем "свое дело". О сущности этого "дела" речь пойдет дальше, здесь же мне важно обратить внимание на то, что сам способ перевода клоделевских имен-символов в данной статье Иванова, в целом созвучный пониманию этих категорий в пределах *Anima,* не соответствует тому их толкованию, какое приписывается поэту в высказывании Вл. Ильина[25].

Итак, ссылаясь на текст Клоделя и вскрывая его глубинный мистический смысл, Иванов пишет:

"Действительно Anima весьма редко живет в любви и

---

[22] Ср. "Pour moi, la femme représente toujours quatre choses, soit l'âme humaine, soit l'Église, soit la Sainte Vierge, soit la Sagesse sacrée ". Ср. также "Et à mon avis dans toute figure de femme il y a ça [la Grâce - M. Ц.-Л.]. Il y a Anima". CLAUDEL P., Mémoires improvisées. Paris 1969, 63, цит. по: MILLET-GÉRARD D., Animus et Anima. Mythe..., 80, 81-82. О Соловьевском источнике и "посредничестве" Блока см.: Anima et la Sagesse, 727 и сл. О значении дантовской культурогемы и к л ю ч е в о м слове творчества Данте ("Le mot qui explique toute l'oeuvre de Dante, c'est L'Amour ") см.: CLAUDEL P., Introduction à un poème sur Dante. // CLAUDEL P., Oeuvres en prose, 432 и др.

[23] CLAUDEL P., Parabole d'Animus et d'Anima, 27.

[24] D'ARCY M. C., La double nature de l'amour. Paris 1848, 177-199.

[25] Ср. ИЛЬИН В., Вячеслав Иванов. Новый журнал 107, 1972, 82. Автор пишет о "противостоянии «anima» (душа) и «animus» (дух)". Если предположить, что "animus" понимается здесь как "заданность", то и тогда "дух" не противостоит "anima" (душе), ибо по Иванову *(Anima),* она как раз "жаждет действия духа". Ср. также ВЕНЦЛОВА Т., Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе. Baltos Lankos 1997, 132.

согласии с интеллектом, который есть тиран (ср. у Клоделя: "... il a révélé sa véritable nature vaniteuse pédantesque et tyrannique")[26], без всякого отношения убежденный в своем превосходстве (ср.: "Anima est une ignorante et une sote, elle n'a jamais été à l'école, tendis qu'Animus sais tas des choses, il a lu tas de choses dans les livres..."), а Психея непонятная, презираемая (ср.: "Maintenant Anima n'a plus le droit de dire un mot... il sait mieux qu'elle veut dire"...), устремляется к духовному "Я", таящемуся в хранительной тиши (ср.: "Elle reste en silence à la maison..."), когда ей не удается его дозваться, его пробудить, она становится безумной, бесноватой, а когда ее суженый (Клодель называет его "l'amant divin") ей отвечает, она, просветленная, вступает с ним в духовный брак, и Благодать беспрепятственно вершит свое дело, ведущее к Спасению" (СС.III, 483).

Приведенная интерпретация весьма примечательна. С одной стороны, Иванов в целом пересказывает "шутливую, глубокомысленнейшую" притчу Клоделя, оставаясь верным основным частицам ее смыслового содержания (СС.III, 483). С другой стороны, при всей верности клоделевской характеристике Animus'a, в саму характеристику Психеи (Anima) поэт привносит признаки, отсутствующие у Клоделя (безумие, бесноватость), а имманентно принадлежащие этому образу в его собственных текстах (*Ты еси,* параболы 1914-1915, *Anima*). Таким образом, также и в *Размышлениях об установках современного духа,* подобно статье *Anima,* клоделевский текст герменевтически осмысляется Ивановым и включается в семантическую "среду" его собственных концепций. При всем при том верность или созвучие Клоделю проявляется в самом толковании Animus'a как интеллекта-тирана (или "геометрического рассудка", как это видно из других мест статьи) и в общем акцентировании высшего ценностного ранга самой Anima, участвующей в акте человеческого Спасения. Тем самым в интерпретации Иванова выявляется сама сущность клоделевской притчи и противоположности Anima и Animus'a, составляющей "фундаментальную догму мистической психологии"[27] и, (согласно цитированному Бремону) содержащую "первоидею", важную как для

---

[26] CLAUDEL P., Parabole d'Animus et d'Anima, 27-28. Квадратные скобки мои -М. Ц.-Л.

[27] BREMOND H., Prière et poésie, 113.

поэтов, так и для мистиков. В концепции Иванова данная идея связана с феноменом религиозно-мистического экстаза и действием женского начала человеческой личности (СС.III, 662; 273).

Как было сказано выше, этот свой и общесимволистский интерес к "женскому принципу" человеческого сознания и шире — "женскому принципу" бытия — Иванов разделяет с Клоделем. Поэтому не случайно, что свою вышеприведенную интерпретацию параболы Иванов помещает в IV части статьи *Размышления об установках...*, где он ставит диагноз "отцеубийственной эпохе" и пишет о "рационалистическом неистовстве поколений" (СС.III, 455). Здесь же он прибегает к блестящему истолкованию мифа об Эдипе, "пророчественно вскрывающего роковые судьбы человеческого духа" (СС.III, 477). Выявляя его правдивость и вечную актуальность, он прочитывает этот миф сквозь призму клоделевской, и имманентной собственному творчеству, противоположности "женского" (Anima) и "мужского" начал (Animus), а также посредством категорий ложного и истинного Жениха (ср. мелопею *Человек*).

В целом, "плюрализация" смыслов, сближения и сплетения мифологем и культурогем (напр., мифологемы Солнца, являющейся лейтмотивом статьи, и отсылающей в ее заключительной части к Данте), позволяет поэту "образно изъяснить" две противоположные тенденции, а именно: "духовную дезориентацию" европейской души и органическую ориентацию к *щедрому солнцу*, к "Любви, которая движет Солнце и другие звезды" (СС.III, 461; 484). Последнюю – на высшем уровне ее понимания – у Иванова, и у Клоделя воплощает Anima.

В свою очередь та глобальная характеристика европейской души, которая связана с первой тенденцией, в сущности выдерживается Ивановым в терминах, какие в статье *Anima* он использует для интерпретации Animus'a; и в целом эта характеристика соответствуют ему, как "низшей" части душевной структуры человека. Отсюда символический смысл Animus'a актуализируется в тех местах текста, где говорится о "летаргическом засыпании духа" (ср. в *Anima* о "параличе или летаргии Animus'a" [СС.III, 273]), об "окочении внутренней жизни сердца" (ср. в одноименной статье о вытеснении Anima "из сферы внутренней жизни" [СС.III, 277]), о "параличе высшей деятельности сознания" (СС.III, 469 и др.). При посредстве этих определений возникает образ цивилизации, "вновь впавшей в

Эдипову слепоту", страдавшей "затуманенностью зрения" и "омраченностью сознания": Человек-Эдип господствует, Душа Природа или Душа Мира (Anima) подчинена ему (СС III, 481).

При этом *слепота* человека-Эдипа, как глубоко символичная, в рамках концепции Иванова как раз и есть тот признак, который присущ деспотическому Animus'у, замкнутому в кругу собственной имманентности. В статье поэта 1935 г. этому признаку Animus'а противопоставляется *ясновидение* Anima. Именно она наделена "ясновидящим оком" (СС.III, 283), т. е. глазом, как верховным органом познания у Платона (*Фэдр*), отмеченным в книге Бремона. Этот орган связан с "Даймоном" в человеке (СС.III, 114) и дает возможность постижения иной, невидимой действительности. Так что *ясновидение* Anima[28] есть та способность, благодаря которой она ведает тайное в Боге (СС.III, 277), открывая трансцендентную ей сущность. Доверяя свои стремления и действия "избирательной силе любви" (СС.III, 449), Эросу, который "не слеп, а видит наяву" (СС.III, 208), именно она, а не *опирающийся на самого себя* – Animus, снабженный "слепым фонарем своего геометрического рассудка", материализованного и материалистического (СС.III, 469-471), открывает путь приобщения к трансцендентной Истине и акту Спасения личности. Речь идет о том "празднике Спасения", который Иванов "прочитывает" в концовке параболы Клоделя, соотнося этот акт с судьбами европейской души (*forma mentis*). И для Иванова, и для Клоделя акт *исцеления* связан с женским началом бытия – с Психеей/Anima. Не удивительно, что в *Размышлениях об установках современного духа* вышеприведенной интерпретации *Parabole d'Animus et d'Anima* сопутствует следующий комментарий: "Теперешнее время требует особой заботы об Anima. Без Психеи, без ее песен невозможно воцеление личности" (СС.III, 483).

С этой точки зрения именно Anima противостоит распадению человеческого *Я*, так как в своей жажде "духовного вестника" и *обожения* (СС.III, 283) она противопоставляется *летаргическому засыпанию духа*. Ее эротическая одержимость и "бесноватость" направлены на того (Animus), кто, поглощая ее "духовные силы", принуждает ее прислушиваться к его "умному слову" (ср.

---

[28] Ср. также в *Размышлениях об установках...*: "Человек подменил изначальное ясновидение вещей божественных остротою зрения в тумане мрачного мира, куда опустился и где остался" (СС.III, 471).

ницшеанскую культурогему, вплетенную в диалог Animus'a с Anima в финале одноименной статьи, выдержанный в стиле речевой манеры клоделевского Animus'a).

Таким образом, в пределах выше указанных интерпретаций *Parabole d'Animus et d'Anima,* а также в рамках собственной концепции Иванова, Animus, Anima и *Третий* ("Друг", "Гость", l'Amant divin) как члены "триады души" суть лица разного ранга и значения. В концепции обоих поэтов статус аксиологемы и высшего ценностного символа приобретает Anima, влекомая к Божественному Возлюбленному. Символический потенциал или семантическое поле этого образа гораздо шире и богаче Animus'a. Как отмечает Дарси (D'Arcy), использовавший притчу Клоделя для обоснования своей концепции любви, "«Anima» n'est pas tout à fait aussi précis qu'«animus»"[29]. Что касается Иванова, смысловой потенциал Anima и ее символическая поливалентность выявляется во всех трех интерпретациях притчи Клоделя. Так напр., в одноименной статье 1935 г., в той ее части, которая кажется наиболее клоделевской, символическая многозначность Anima обнаруживается поэтом в контексте припоминаемого мифа и постановки вопроса о том, кто есть ее настоящий возлюбленный, "бегущий от нее как Эрос от Психеи" (СС.III, 273).

В связи с этим существенно, что субъект любовного влечения Anima рассматривается Ивановым в двух его обликах: как "данность" и "заданность"[30]. В пределах его интерпретации как эмпирической данности (Animus'a) поэт и воспроизводит основные черты клоделевского Animus'a, и входит в диалог с Клоделем, увеличивая таким образом семантический объем самого образа-понятия Anima.

Итак, отмечая, что Anima отвернулась и замкнулась (клоделевский мотив) от Animus'a, поэт смещает акценты и подчеркивает, что этот разлад произошел "не столько из-за его сурового деспотизма" (признак клоделевского Animus'a), "сколько из-за того, что он был не более божественен, чем она сама". И далее:

---

[29] D'ARCY M. C., La double nature de l'amour, 190.

[30] Это различение, а также самая полярность и притяжение женского и мужского начал должны быть рассматриваемы в рамках "божественно-эротического процесса" и его концептуализации у Иванова. Ср.: "Действием любви изначала, в самом лоне Извечного, бытие обретает свою полярность и разделяет на два начала, мужское и женское, взаимоалкание, которое будет причиною всякого творческого возникновения" (СС.III, 187).

"Поистине, нечто божественное должна женщина прозреть и прогрезить в муже, чтобы любить его". Соотнесенность с Эросом (ср. также *Эрос невозможного*[31] в *По звездам*) выявляет и следующая противоположность характеристик героев: "Он искал достижимого, она вожделела невозможного. Он был благоразумным, умно ограничивая себя: она же была то грезящей и как бы отсутствующей, то бунтующей и смелой. Он, казалось, забыл все то, темная память о чем наводила на нее тихую скорбь, вдохновляла на песнь и молитву..." (СС.III, 275).

В целом, как это будет видно также из другой, нижеследующей ивановской интерпретации *Parabole d'Animus et d'Anima*, Иванов в данной части своей статьи сознательно ассимилирует и как будто резюмирует основные характеристики клоделевской четы. С другой стороны, делая основной упор на *женском начале* человеческого *Я,* поэт наделяет Anima чертами унаследованными от Психеи, героини статьи *Ты еси.* Он выявляет важность ее эротического томления – связь образа с дионисийским мифом (облик Мэнады), т. е. вплетает данную мифологему в ткань собственных мировоззренческих и семантических построений, близких ему культурогем и философем. В итоге, сближая разные пласты культурно-смысловой традиции и выявляя противоположность Anima – Animus'у, он, подобно Клоделю, прочитывает ее сквозь призму Августиновых категорий "внутреннего" и "внешнего" человека (СС.III, 285), различая высшие и низшие функции человеческого сознания (души) и соответствующие им типы активности (познания).

Anima — *певучая и помнящая Душа.* Дискурс о любви и познании

> ... душа, выростая, восходит
> до любви к Богу.
>
> В. Иванов (СС.II, 606)

В контексте вышесказанного существенное значение приобретает та активность Anima, которая указывает на ее связь со

---

[31] Подробнее: ЦИМБОРСКА-ЛЕБОДА М., Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. Этика и онтология любви. // Культура русской диаспоры. Саморефлексия и самоидентификация. Тарту 1997, 59-64.

сферой вдохновения и поэзии, а шире – творчества, и которая в этом и других произведениях Иванова выражается словом *песня.* Знаменательно поэтому, что это слово втягивается в семантическое поле атрибутики Anima в текстах, содержащих отсылки к притче Клоделя и ее интерпретацию (*Anima, Размышления об установках...*). Подтверждением этому может служить также статья *Мысли о поэзии* (1938). Клоделевский текст сопоставляется здесь с пушкинским (шуточным) и служит его высвечиванию, а тем самым – высвечиванию ивановской, и в определенной мере клоделевской, концепции творчества.

"Шутка Пушкина, - пишет Иванов, - всегда меткого в своих определениях, новыми наблюдениями над психологией творчества подтверждена и уточнена: детская непосредственность поэзии есть вынужденная самозащита певучей души (Anima) от педантической тирании ее бдительного опекуна – Ума (Animus), не подозревающего в своем ограниченном и самодовольном умничаньи (ср. финал статьи *Anima* - М. Ц.-Л.), что он мог бы от нее кое-чему с немалою для себя пользою научиться (см. об отношении между обоими *Positions et Propositions* П. Клоделя и упомянутую книгу Анри Бремона" (СС.III, 665).

В итоге мы получаем еще одно важное осмысление самой параболы, выявляющее ее семантическую поливалентность и открывающее возможность "символической интерпретации"[32]

---

[32] *Символическую интерпретацию* предполагает та концепция символа, которую содержит статья С. Аверинцева. См. АВЕРИНЦЕВ С., Символ. // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6, Москва 1971, 827-828. Ср. также (в связи с интенцией этих рассуждений выявить е д и н с т в о символического мышления Иванова и функцию отдельного смысла в "иерархии смыслов"): АВЕРИНЦЕВ С., Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова. // Контекст 1989. Москва 1989, 42-57 (там же, 52, о символе пяти Мудрых Дев). Свидетельством того, что слова-символы у Иванова "не случайны" может служить также и символ Психеи, который сохраняет, закрепляет и развивает свое значение в разных контекстах, что как раз и подтверждает мысль о стабильности и "плотности" ивановской системы символов (там же, 49, 52). Итак, смысл, "закрепленный" за этим именем в высказывании поэта о *бездушном* слове с утерянной *Психеей* (ср. прим. 13), проясняется тем смыслом, каким наделен образ "бездыханной" Психеи в параболе 1914 г. (Ср.: "Г л я ж у: под розой алой / Белеет п о к р ы в а л о" — СС.III, 549; 279) и раскрывается, обогащаясь и соотносясь с имплицитным наличием этого символа, в соответственном фрагменте статьи *Размышления об установках...*: душа

полярных синтетических фигур – Anima и Animus'a. В пределах данного толкования эта противоположность прочитывается как оппозиция *певучей Души* и *Ума*, истинной мудрости (о чем дальше) и *умничанья*. Полный ее смысл разъясняется в свете клоделевского *подтекста* и соответственного фрагмента в книге Анри Бремона. Итак, именно у Бремона (*Prière et poésie*) противопоставление Animus и Anima содержит то значение, которое придается ему у Иванова; оно истолковывется как "la raison et la poésie" ("разум и поэзия")[33]. При этом, оба начала воплощают два различных типа активности (компетенции) – два вида языковой коммуникации. Символическим выражением поэтической активности, тайну, которую знает лишь Anima, является именно *песня* (магическая заклинательная формула). Тайны ее магического слова, т. е. "чуда поэзии" и поэтических ассоциаций не в состоянии понять грубый и простоватый Animus (ср. "Animus écoute cette chanson, et il rit de son gros rire")[34]. И не случайно у Клоделя он получает кличку "bourgeois"; он любит упорядоченную повседневную жизнь ("il a des habitudes régulières, il aime qu'on lui serve toujours les mêmes plats")[35]. Его сущность выражается во "внешнем" и эмпирическом, этим и своей "настоящей тщеславной, педантической и тиранической натурой" он образует аналог "внешнего человека" у Августина. В интерпретации же Иванова он воплощает "падшую" часть (состояние) человеческой души (европейской души), ту, которая опустилась "в сферу более низкую" (СС.III, 469), - и, следовательно, Animus связан с исчисляющей, упорядочивающей логикой *ratio*, вытесняющей Anima "из сферы внутренней жизни, где ее соучастие как раз и необходимо" (СС.III, 277). Посредством его *логики* невозможно найти доступ (ибо "Anima нуждается в божьем воздухе" [СС.III, 293]) или ключ к пониманию той странной и чудесной песни, которую в притче Клоделя поет

Природы (Психея/Анима) прячется от "насильственного, испытующего, раздевающего фонаря [рассудка — М. Ц.-Л.], закрывается плотным покрывалом, в котором поверхностный наблюдатель и механический экспериментатор различает лишь безднханную субстанцию" (СС.III, 469).

[33] Ср. "Animus et Anima: la raison et la poésie... ces mots qu'elle emploie, elle a le secret de les associer tels quels à son activité propre. ...de leur insuffler sa propre vie". BREMOND H., Prière et poésie, 77.

[34] Ibid. Ср. о магическом слове поэзии: CLAUDEL P., Oeuvres en prose, 51.

[35] CLAUDEL P., Parabole d'Animus et d'Anima, 28.

Anima, "за закрытой дверью" своего существа[36].

В соотнесении с интерпретацией Иванова (*Мысли о поэзии*) это означает: самоограниченный Ум (Animus), или позитивистский рассудок (*Размышления об установках*), не имеет доступа к *певучей Душе* (Anima) и ему непонятна сфера ее откровения (*chanson merveilleuse*). Тем самым стихия творчества есть область ее независимости от Animus'a. Ибо и сама Поэзия - в одноименном стихотворении Иванова, символизируемая Женственностью первобытной Евы, ее первозданной радостью и детской игривостью, - есть область свободы. Как пишет Иванов, поэзия "не подвластна мышлению", ее наитие мало зависит от нашего разума (СС.III, 657).

Рационалистическое мышление Animus'a и "певучесть" Души/Anima у Клоделя и Бремона, а также у Иванова противостоят друг другу[37]; они открывают перспективу двух различных типов познавательного опыта. В концепции Бремона поэтический опыт (*l'expérience poétique*) сродни мистическому, их взаимосвязь проясняется посредством понятия восторга и энтузиазма. "«Enthousiasme», «*Dic mihi Musa*», «Inspiration», «Influence secrète du ciel», cette phraséologie, un peu délavée, n'a de sens que si l'on attache à la poésie caractère mystique" – пишет Бремон в девятой главе своей книги (*Poésie et mystique*)[38].

Такая постановка вопроса не чужда Иванову, который в своей верности преданию, не вытравленному "и двумя веками торжествующего рационализма", вспоминает рефлексию Плотина и Лонгина (*О Возвышенном*), сближавшую поэтический восторг с мистическим "экстазом" (СС.III, 657). Трактуя экстатические

---

[36] Cp.: "Un jour qu'Animus rentrait à l'improviste, il a entendu Anima qui chantait toute seule, derrière la porte fermée, une c u r i e u s e c h a n s o n, quelque chose qu'il ne connaissait pas; pas moyen de trouver les notes, ou les paroles, ou la c l e f, une étrange et m e r v e i l l e u s e c h a n s o n". CLAUDEL P., Parabole d'Animus et d'Anima, 28.

[37] Cp. "Anima...se tait dès qu'il la regarde. L'âme se tait dès que l'esprit la regarde". Ibid. "...la raison n'étant accessible qu'au didactisme, toute poésie lui est fermée". BREMOND H., Prière et poésie, 78; cp. также выражение *певучая поэма* в том фрагменте *Мысли о символизме,* где эксплицитно выявляется связь души (тоскующей, загоревшейся восторгом) и поэзии (СС.II, 606). В этом контексте примечательно и определение "мотылек-создание", применяемое к поэзии вообще и к поэзии Рембо в частности (СС.III, 656), кому и посвящена парабола Клоделя.

[38] BREMOND H., Prière et poésie, 85.

состояния как "действие женского начала нашего духовно-душевного существа" (СС.III, 273) и феномен исконно религиозный, он выявляет его связь с поэзией в своей концептуализации *певучей* Anima. Поэтому в *Мысли о поэзии* поэт считает уместным привести слова "энтузиаста" Шелли: "Поистине нечто божественное поэзия. Ее дар обеспечивает человеку частые посещения божества", дабы указать свидетельства взаимосвязи поэтического откровения и энтузиазма ("богоодержимости"). Он вспоминает при этом и Вергилиевы слова: "NUMINE AFLATUR" - "божеством вдохновляема", не в качестве "условной фразеологии", а как выражение архетипов религиозного мировоззрения (СС.III, 656-660).

Данная концептуализация поэзии в текстах Иванова весьма примечательна; в "свернутом" виде она отражается в осмыслении и обозначении клоделевской Anima как *певучей Души.* Это именование выявляет "внутреннюю форму" слова и скрытую сущность Психеи, исполненной восторга, подверженной "энтузиастическому пафосу" и вдохновляемой "на песнь и молитву", созерцающей "чудо рождения" и открытой инобытию[39].

Следует при этом отметить, что метафорически-метонимическое сближение поэзии и Anima, ключ к которому Иванов находит и в клоделевском тексте, имеет место не только в его критико-эстетической рефлексии, но также в его художественном творчестве. Собственные поэтические произведения Иванова представляют тот важный материал, который, притягивая целый ряд культурных ассоциаций, содержит интересующие нас (и обнаруженные Ивановым у Клоделя) потенциалы значения: Anima - Поэзия - Мистика.

В этом материале особый интерес привлекают стихотворения, в которых актуализируются и взаимопроникаются мифологемы Музы и Психеи (вместе с присущими им семантическими признаками) и устанавливаются следующие, порой синонимические, смысловые связи:

1) Муза – Песня (Пение) – Красота (Ср. "...им Музы пели:

---

[39] Ср. в *Ты еси о* Психее "в д о х н о в е н н о вырывающейся из плена нашего эмпирически-сознательного, мужеского «я»..." (СС.III, 268), а также толкование экстаза/восторга у Флоренского: "...человек теряет обычное сознание /.../ - он из-умевает, т. е. выходит из ума, вы-ступает из обычного состояния, из себя самого, претерпевает ’’εκστασις и потому в о с-торгается, приходит в в о сторг". ФЛОРЕНСКИЙ П., Имена. Москва 1998, 128. (Выделено Флоренским). Там же о связи восторга и постижения чуда.

«Мило- / Одно Прекрасное; что не Краса - немило» [СС.I, 781]; а также "Моря хмель! Душа ныряет, малый челн, в овалы волн: Мера песни – взмах качели; на гребне слова цветут" [СС.III, 492]).

2) Муза – древняя Душа – Поэзия (Ср. в стих. *Поздний час* "Оглянись душою древней / С первозданного Парнаса..." [СС.III, 495]).

3) Поэзия – Святая Тайна – Невеста ("Морей восточных с каждою жемчужиной / Святая тайна вынута на свет, - / И каждая твоей невестой суженой / Мерцает издали, поэт! " [СС.III, 494]).

4) Муза/Душа/Поэзия – бракосочетание с Божественным (Ср. в *Элевинская весна:* "Где душа с божествами в огне / Сочетается тайной Весне"; в *Певец в лабиринте*: "Вы вотще ли, Музы, пели... / Иль из уст мне душу выньте, Иль киньте, боги, нить" [СС.III, 497]).

5) Поэзия/Песня – Память – Мудрость (София) (Ср. в *Поэт*: "Мудрость неба я забыл, / Вспомнил, кем издревле был, / Вспомнил песнь родную. / Знает Бог, о чем пою..." [СС.III, 491]).

В контексте ивановской интерпретации клоделевской параболы и мифологемы *певучей Души* (поэзии) особое значение приобретают те смысловые ряды и приведенные примеры, в которых выявляется ассоциативная связь Музы/Поэзии с древней Душой и Души/Психеи с Божественным. Ибо они могут быть непосредственным образом соотнесены со статьей Иванова (*Anima*), органически сплетенной с остальным творчеством общей мифологической константой. Отсюда подобно поэзии также и в рамках эстетико-критического дискурса поэта, Anima оборачивается обликом "древней Души" и томится жаждой Божественного (*l'amant divin*). Говоря более конкретно, она помнит древнее исконное состояние души, способной восходить к горней сфере истинного знания. В *Былое* обращена ее темная память, когда согласно Платонову мифу, душа созерцала подлинно сущее[40]. В одноименной статье поэта, именно Anima, в противовес *слишком умному* Animus'у,

[40] ПЛАТОН, Фэдр. // ПЛАТОН, Собрание сочинений. Т. 2, Москва 1998, 250 А, с. 159. О платоновском источнике в творчестве Иванова см. ШИШКИН А., "Певец у суфитов". Studia Slavica 41, 1996, 298 и др.; ЦИМБОРСКА-ЛЕБОДА М., Диалог между эстетикой и философией. Эрос и эротика познания в текстах В. Иванова и других мыслителей XX века. // Z polskich studiów slawistycznych. Seria IX, Warszawa 1998, 101-106, а также (в связи с категорией памяти): Twórczość w kręgu mitu. Myśl estetyczno-filozoficzna i poetyka gatunków dramatycznych symbolistów rosyjskich. Lublin 1997 (гл. II, VI).

обвиняемому ею в измене (СС.III, 274), - т. е. в забвении, которое с гносеологической точки зрения равнозначно "бессилию истощенной мысли" (СС.III, 138) – сохранила это древнее знание (ср. понятие *notitia* у Бл. Августина). Иначе говоря, она сохранила духовную диспозицию зреть сущее, инобытийную энергию и пламенную жажду встречи с истинным Возлюбленным, "как если бы она давно уже его знала" (СС.III, 277). Подобным образом, как давно известного и суженого, встречает своего божественного Жениха, открывая ему дверь своего "дома", клоделевская Anima, высвобождаясь от деспотизма Animus'a. Ибо, пользуясь словами Иванова, истинно любивший "освобождает ее живую душу" (СС.III, 319); он возвращает Anima тот "потусторонний свет, который некогда притекал к ней из полноты жизни и любви" (СС.III, 277).

В пределах концепции Иванова, рассматриваемой здесь в ее явном и подразумеваемом сплетении со смысловым целым притчи Клоделя, это означает: "Anima в человеке жаждет действия духа": Спасителя, "посланника Божия", и воспринимает предмет своего влечения как "истинную ценность" или "лучшую часть себя самой", которая временно от нее ускользнула (СС.III, 275). "Благодаря памяти" (Фэдр) возникает ее тоска (*скорбь*) и она любит предмет своей *священной* тоски и "чудесной песни" (у Клоделя), подобно тому, как любит душа в текстах "платоника" – Блаженного Августина. Отсылка к текстам Августина – особенно к тому поэтизированному дискурсу о любви и познании Бога, каким является X книга *Исповеди,* а также к трактату *О Святой Троице,* который втягивается в реминисцентное поле статьи Иванова (*Anima*) – вполне естественна. Она оправдана, во-первых, явно выраженной близостью обоим поэтам христианского мыслителя, чуть ли не впервые в европейской культуре в столь драматической форме выдвинувшего вопрос о внутренней природе человеческого "я", как *души* (ср. "...я, помнящий себя, я, душа")[41], а также о природе памяти, сохранившей прежнее (ускользнувшее) знание. Во-вторых, эта отсылка мотивирована и более скрытым присутствием богословской мысли Августина в семантической структуре сопоставляемых текстов об Анима, в качестве смыслопорождающего подтекста[42]. Это присутствие –

---

[41] АВГУСТИН Аврелий, Исповедь. // АВГУСТИН Аврелий, ПАСКАЛЬ Блез, Лабиринты души. Симферополь 1998, X-16, с. 136.

[42] Применительно к тексту Клоделя см. MILLET-GÉRARD D., Anima et la

проблема для отдельного и более подробного исследования[43]. В пределах данных рассуждений отмечу, что интересующие нас тексты (*Anima, Parabole d'Animus et d'Anima*) в сущности и строятся по Августинову образцу, в такой мере, в какой:

1) в трансформированном виде отражают Августиново соотношение (разлад) "внутреннего" (Anima) и "внешнего" (Animus) человека в "духовно-душевном составе" личности,

2) выявляют эротическую тоску человеческой Anima, ее томление по Целому и Абсолютному (откровение Бога в "самости" *я*), истолковывая восстановление духовной целостности личности как "акт святой Троицы в человеке",

3) обнаруживают взаимосвязь любви и познания[44], придавая доселе психологическим категориям (любовь, воля) онтологическое значение.

В результате у обоих поэтов любовь (добродетель Anima) открывает опыт онтологически-гносеологического *трансцензуса*: "реальное выхождение" в иное бытие и его мистическое созерцание (познание *Третьего*). Примечательно к Иванову, это находит подтверждение в соответственной части его статьи 1935 года, уже на уровне ее заглавия *Transcensus sui*, а также в разделах *О мистическом разуме* и *Богословское* (ср. "вся психология экстаза, с точки зрения познающего, служит лишь тому, чтобы раскрыть в человеческом сознании объективную данность момента, который предписывает нам, в отношении Бога, исповедание «Ты еси», и который постулирует личность Бога, как предусловие нашей собственной личности" (СС.III, 287); ср. также в главе *О мистическом разуме* о мистическом восхищении души и *безумии* как "самом глубоком самопознании", т. е. внутреннем акте познания трансцендентного). В целом, мы наблюдаем здесь отзвук символистского "сверхпараллелизма" (Смирнов): приравнивание Августинова "transcensus'a" неоплатонической восхищенности – "внутреннему озарению", в результате которого *я* углубляется в свою первичную самость, "узнает и признает" безусловную реальность "Ты еси" (СС.III, 283).

Sagesse, 86-88, 228-233.

[43] Проблема "Вяч. Иванов - Бл. Августин" отчасти ставилась в моей статье *Эрос в творчестве Вячеслава Иванова,* ук. соч.

[44] Подробнее об этом: ЦИМБОРСКА-ЛЕБОДА М., Эротика познания и ее философские истоки в творчестве В. Иванова (в печати).

Что же касается Клоделя, - предлагаемое истолкование высвечивается обширным контекстом его творчества, в частности его *Lettre à l'abbé Bremond, sur l'inspiration poétique,* текстом содержащим реминисценцию его параболы и способствующим ее более глубокому осмыслению. Приведу соответственный фрагмент:

> Une fois que la partie de l'âme ouvrière, quotidienne et servile, est ainsi assujette et occupée, Anima s'avance librement au milieu des choses pures d'un pas infiniment léger et rapide. [ср. в параболе: " ...et sans bruit, elle va ouvrir la porte à son amant divin" – М. С.-Л.] ...J'entends par *chose pure*, la chose non pas en tant qu'elle sert à notre usage quotidien, mais en tant que dans la plénitude de son sens elle est de Dieu une image partielle, intelligible et délectable, et telle que le mot complet, le *mot* par excellence, qui est racine et clef, en donne à notre esprit la parfaite intelligence, mais associée toujours à cette phrase qui nous entraîne. Nous comprenons (dans le sens poétique du mot) en passant sur ce qui passe.
>
> C'est en ce sens que la poésie rejoint la prière, parce qu'elle dégage des choses leur essence pure qui est de créatures de Dieu et de témoignage à Dieu"[45].

Из приведенного фрагмента следует, что клоделевская интерпретация – особенно в части, касающейся сущностного слова, слова как герменевтического *ключа*[46], созвучна вышеуказанной концепции Бремона, в рамках которой Anima соотнесена с высшей словесной компетенцией и поэтически-религиозной коммуникацией, что в целом подтверждает ее связь с совершенным познанием/пониманием ("...la parfaite intelligence..."). Применительно к параболе это означает, что своим "легким вознесением" над рационалистически-эмпирическим (Animus) и "полетом" (связь Anima со стихией воздуха и света отмечает сам Клодель)[47] в сферу "чистых вещей", Anima проявляет свою причастность к Мудрости (*Sapientia* Бл. Августина).

---

[45] CLAUDEL P., Oeuvres en prose, 48-49. Курсив Клоделя (М. Ц.-Л.).

[46] О понятии "чистой вещи" как осуществлении с м ы с л а и его совершенства в пределах человеческого существования и человеческого понимания, в полной мере доступного лишь в теологической перспективе, ср.: MILLET-GÉRARD D., Anima et la Sagesse, 87.

[47] CLAUDEL P., Lettre à l'abbé Bremond sur l'Inspiration poétique. // CLAUDEL P., Oeuvres en prose, 48.

Эта причастность, или познание сущности вещей, недоступное Animus'y[48], осуществляется *стремительностью святой любви*[49] через влечение и присоединение ("непосредственное касание бытия", в терминах Бердяева), т. е. именно в "порядке любви". Поэтому и в *Parabole d'Animus et d'Anima,* и в других текстах поэта, создающих герменевтический контекст для самой параболы и для понимания общесимволистских мировоззренческих установок, познание осмысливается в эротически-брачных категориях. Отсюда, как пишет Клодель: " (...) Connaître les choses, c'est épouser leur cause obscure. Les exprimer, c'est les exprimer reliées à cette cause, par le même lien dont nous mêmes lui sommes reliés"[50].

Согласно Клоделю, познание вещей равнозначно брачному обручению с их "cause obscure", темным Первоначалом, Истоком (что в тексте Иванова соответствует познанию и "самопознанию" в Боге"). Этот гносеологический акт включает предпосылку любви, т. е. в духе Августина ("Мы познаем в той мере, в какой любим") предполагает участие любви в познании и познания в любви. Поэтому, по мнению Клоделя, и сам процесс адекватного изображения вещей возможен лишь в той мере, в какой они изображаются связанными с *la Cause*, с "корнем бытия" (по Иванову)[51] силой аналогичной *связи*, какой с ним соединен и сам человек. Для Клоделя, и для Иванова этим "связующим принципом" оказывается любовь[52]. Посредством любви

---

[48] Ср. "...Разум жаждет действительного знания, но адекватно познавать не может" (СС.III, 469).

[49] Św. AUGUSTYN, O Trójcy Świętej. Kraków 1996, XII, I-1, 356; ср. также в *Anima* о "молнийной стреле" любви, возносящей любимого к высшей жизни (СС.III, 287).

[50] CLAUDEL P., Lettres à M. l'abbé D. // CLAUDEL P., Toi, qui es-tu? Paris: Gallimard 1936, 48.

[51] Ср. ивановскую рефлексию о внутреннем опыте чистой имманентности, отрицавшем "собственные корни, находящиеся в сфере трансцендентности", а также об отношени Animus'a к его "первичному корню" (СС.III, 476-477; 277).

[52] Наиболее красивым и глубоким типом любви для Клоделя является *l'amour conjugal,* брачная любовь (Ср. *Lettres à Jacques Rivière).* Ее образец он находит в Библии. В *Lettres à l'abbé D.* он пишет: "La femme dans la Bible est toujours le symbole de l'âme, et l'amour des époux est le plus haut symbole de celui qui nous unit au Christ, notre chef". CLAUDEL P., Toi, qui es-tu? 42, 51). О величии *брачной любви* (любви-дара) и *браке* как символе единства души с Богом Клодель пишет и в *Lettre sur Coventry Patmore* (Oeuvres en prose, 529-531). В контексте соотношения с Ивановым важно клоделевское различение

мы можем "брачно соединиться" (*l'épouser*) с Первопричиной (La Cause) вещей. Соответственно, и сами вещи мы можем "реально видеть" (познавать) лишь в той мере, в какой "познаем [их] причину, которой является Бог"[53]. Любовь – *добродетель* Anima (CC.III, 289-290) – есть необходимое начало познания и залог его реализма. Поэтому и у Клоделя, и у Иванова любовь ведет Anima к высшему гнозису, соединяя *realia* и *realiora* (ср. "Мистическое познавание – действие любви" – CC.III, 135). Поэтому без соучастия Anima и "огонька" ее любви нельзя "достичь реального единения с сверхчувственным" (CC.III, 277). "Если любви нет, нет и познания тайны, истинного гносиса"[54], – пишет поэт.

В этом контексте любовь оказывается "волей правды"[55], определяя живую связь души[56] с вечной Истиной.

Использование Августиновой категории воли – подобно любви, соединяющей познавательные акты души (память и понимание)[57], - для интерпретации Anima у Иванова и Клоделя отнюдь не произвольно. Применительно к Иванову это мотивировано наличием понятия воли и *волевого сознания* в его статьях (ср. *О любви дерзающей* и др.). Что же касается Клоделя, - очевидное проявление (и отождествление) любви и воли осуществляется в финале его параболы. Встреча *l'amant divin* и есть волевой акт Anima: утверждение последней свободы истинного человеческого *я*. В терминах Иванова и Августина – это означает утверждение *мистическое*: выход за пределы эмпирического, "замкнутого круга явлений", высвобождение из-под власти "низшей" части человеческого *я* ("внешнего человека") и вознесение в сферу, "где Animus уже не единодержавен" (CC.III, 285). В терминах Клоделя, - это подразумевает прорыв за рамки "повседневного" понимания вещей в сферу познания LA CAUSE. Этот выход осуществляется *истинной, творческой, сверхличной* волей Anima, той волей, которая,

---

эмпирического и Божественного Возлюбленного, а также осознание связи любви с вечностью.

[53] Ibid., 48.

[54] ИВАНОВ В., Евангельский смысл слова "Земля". Пуб. Г. В. Обатнина. // Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского дома 1991. СПб. 1994, 146.

[55] TILLICH P., Pytanie o Nieowarunkowane. Kraków 1994, 123.

[56] Św. AUGUSTYN, O Trójcy Świętej. K. IX, VI-9; X-15; 296, 302.

[57] Ibid., к. XIV, VI-8; 432. Ср. "Любовь это ничто иное, как волевой акт..." [Перевод мой - М. Ц.-Л.]. Ср. также к. XIV, VII-10, 435.

согласно Иванову, прозорливому толкователю притчи Клоделя и автору конгениальных текстов о Психее/Anima – лежит "вне рационального сознания" (СС.III, 83-85).

Таким образом, как это следует из представленных рассуждений, диалогически сопоставляемые произведения и интерпретации Anima, как формы дискурса о любви и познании, обнаруживают некую "встречную" трактовку "антропологического вопроса". И у Иванова, и у Клоделя общесимволистская проблема природы человеческого *я* (*помнящей* души)[58] и целостности личности[59] в сущности оказывается "не менее теологической, чем проблема природы Бога"[60] (дабы применить слова Ханнах Арендт); она разрешается адаптированием богословской формулы "триады души" и творческим осмыслением христианской идеи человеческого призвания к богоподобию и богочеловечеству (ср. в связи с этим *L'amant trahi* П. Клоделя, а также соответственные части *Anima* Вяч. Иванова).

---

[58] Ср. в статье Клоделя *Les mots ont une âme* интересное толкование взаимосвязи души и памяти, которая устанавливается поэтом посредством выявления внутренней формы слов, их символических потенций. "Âme, c'est *moi* en tant que centre d'aspiration... *Mémoire:* je me souviens de moi-même" (CLAUDEL P., Oeuvres en prose, 93. Курсив поэта). Концепция *помнящей* души, души, которая (в концепции Августина) *вспоминает самое себя* (*Memoria sui*) здесь очевидна. "Le *moi* (Âme) - соответствует здесь Anima, если учесть различение le *Moi* (Anima) и le *Je* (Animus) у Бремона. Ибо le *Moi* (Anima) "принимает посещения Бога" ("qui reçoit les visites de Dieu"), и следовательно, наделено памятью о Нем (и самом себе), le *Je* (Animus) мешает этим посещениям (*Prière et poésie*, 114); следовательно - с ним (с этой частью духовно-душевной структуры *я*) связано то симптоматическое *истощение памяти,* проявляющееся в "распаде религии", которое Иванов отмечает в *Письме к дю Босу* (СС.III, 431). Применительно к Клоделю и его концепции Anima (души, которая помнит самое себя), имевшей свой источник, между прочим, в Августиновой рефлексии, отмечу еще, что отсылку к Августину содержит и само заглавие выше приводимого текста *Toi, qui es-tu?,* которое повторяет Августинов вопрос о природе человека "Tu, quis es?" ("Ты кто?" - *Исповедь* X, 6). Это есть также вопрос В. Иванова, который связывает его с Августиновым *transcende te ipsum.*

[59] Ср. "Символизм связан с целостностью личности..." (СС.Ш, 609).

[60] ARENDT H., Condition de l'homme moderne. Paris: Calmann-Lévy 1961, 19. Там же о значении мысли Августина для современной антропологической рефлексии. Ср. также: PRZYWARA E., Augustin, passions et destins de L'Occident. Paris: Les Éditions du Cerf 1987.

GUIDO CARPI

ДИОНИСИЙСКАЯ РЕЛИГИЯ И МАТРИАРХАТ. ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ И Й. Й. БАХОФЕН

Исследователям ивановского мировоззрения уже известен его многоплановый, синкретический характер по отношению к предшедствующим культурным традициям. Самые разнородные элементы этих культурных традиций часто вырываются Ивановым из их первоначального контекста, чтобы войти в новую, очень гибкую но в то же время идеологически последовательную структуру.

Общему анализу ивановского мирвоззрения предшедствует, как необходимая предпосылка, общее определение как источников, так и способов их употребления со стороны русского мыслителя. Хотя, по причине оромной эрудиции Иванова, врядь ли удастся подвергнуть окончательной классификации целый круг его фактических знаний и умственных влияний. На самом деле, если уже давно изучается роль таких "вечных спутников" Иванова как Дант и Гете, роль Достоевского и Вагнера, Ницше, и немецких романтиков, немалое количество очень значительных Kulturträger'ов осталось до сих пор вне поля зрения ивановедения.

Подобная же участь постигла и плодовитого историка римского права Й. Й. Бахофена, ставшего довольно известным уже в 60-е годы как основатель теории первобытного "материнского права" и как главный оппонент Моммзена в бурной полемике о духовных основах римской цивилизации. Будучи сам историком римского права и учеником Моммзена в 1886-1891 гг., врядь ли Иванов с самого начала своего культурного развития мог игнорировать бахофенские теории. А ссылки на швейцарского историка, хотя и довольно редкие, проходят через все ивановское творчество между двумя капитальными исследованиями о дионисийской религии.

Прямые упоминания о "знаменит[ом] исследователе] матриархального быта и Mutterrecht'a"[1] (как Иванов называет Бахофена уже в ЭР), касаются поляризации половых начал и ее фундаментальной роли в возникновении и развитии дионисийских

---

[1] ИВАНОВ В. И., Эллинская религия страдающего бога. М. 1917, 154. (Далее: ЭР)

культов.

Упомним, что, следуя теории историка религии Эрвина Роде, Иванов предполагает непосредственное экстатически-культовое переживание, как первоначальное ядро, из которого развиваются в последствии все более сложные и косвенные формы религиозного сознания, то есть "миф", как полусознательное истолкование и образное обобщение некоей исконной мифической интуиции, непосредственно данной в архаическом обряде. Но Иванов идет дальше Роде, отождествляя дионисизм, эту "религи[ю] исступления, выхода из себя, разрушения личности и слияния с целым живой природы", с "погружени[ем] человека в хаотическую беспредельность пола"[2].

Именно при истолковании религиозных принципов и первычных мифологем, как предельно обобщенных выражений разных степеней развития отношений между полами, Иванов сближается с Бахофеном, построившем на этом общем принципе целую историю античной религии и весьма оригинальную концепцию исторического развития в целом.

Бахофен не отождествляет "матриархат", как обычно считается, с прямым политическим первенством женщины, а просто с обществом, где господствует право наследства по материнской линии. Типичным культовым выражением такого общества являются хтонические божества, культ луны (как "образ материнства, возвышающегося до высочайшего очищения благодаря деметрическому принципу"[3]) и культ ночи. "Подчинясь всем законам физического бытия, гинекократия обратила взор преимущественно к земле, поставила хтонические силы выше сил уранического свеча, отождествила мужскую силу с теллурическими водами и подчинила оплодотворяющую влагу материнскому чреву, а Океан - Земле"[4].

Матриархат рассматривается Бахофеном, как неизбежная попытка любой цивилизации организовать комплексное общество на основах стабильной моногамической семьи, постоянного земледелия и общих юридических норм. Матриархат противопоставляется изначальной первобытно-общинной стадии, по бахофенской терминологии стадии "гетерической", для которой были характерны:

---

[2] ЭР, 148.

[3] J. J. BACHOFENs Gesammelte Werke. Hg. v. K. Meuli. Bd. II, Basel 1848, 60. (Далее: M)

[4] Там же.

неограниченное подчинение каждой женщины всем мужчинам, общее владение имуществом и общее право на детей, кочевая жизнь, культ дикой природы и иррациональных божеств, которые в позднейших культурах ознаменовались демоническим образом змея и болотной фауны.

С наступлением матриархата, пришедшего на смену первобытному обществу, Бахофен замечает, что "перед нами появляется противоположность между земледелием и тем спонтанным творчеством природы ("iniussa ultronea creatio"), которое представляется на взор человеческий в дикой растительности Матери-Земли и особенно, в крайнем изобилии, в болотной жизни. Образ болота соответствует женскому гетеризму, аналогично тому, как земледелие соответствует строгому деметрическому брачному праву зрелой гинекократии"[5].

Первая реакция на гетерический строй имеет столь же примитивный и непосредственный характер: речь идет о так называемой "амазонической" фазе, когда мужчины насильственно покоряются дружинами вооруженных женщин. В амазонизме "смысл высшего права материнства в первый раз противопоставляется чувственной похоти физической силы. В нем таится первое зерно гинекократии, основающей политическое просвещение народов на власти женщин"[6].

Именно при переходе от той первой конфликтуалыюй фазы к новому матриархальному строю, то есть при подходе "от военных подвигов к оседлым поселениям, к основанию городов и к земледельческим заботам"[7], культ Диониса играет первостепенную роль.

Благодаря своему одновременно эротическому и мистическому принципу, "сочетанию чувственного и сверхчувственного сияния"[8] Дионис овладевает женским духом, который также "неразрывно связывает имманентное с трансцендентным"[9]. Итак, оставаясь мужским, фаллическим и солнечным божеством, врагом "амазонической крайности" материнского права, Дионис становится преимущесгвенно "богом женщин". "Внезапно, строгая

---

[5] M II, 40.
[6] M II, 50.
[7] M II, 51.
[8] M II, 44.
[9] M II, 45.

амазоническая гинекократия перешла от решительнейшего отпора новому богу к столь же решительной ему преданности; женщины, однажды вступившие в бой против Диониса, становятся теперь героическим и неотразимым воиством этого бога"[10].

На основе богатейшего мифологического и этнографического материала, Бахофен реконструирует ход проникновения дионисизма в греческую цивилизацию. В мифической среде, Дионис становится "спутником Луны" (συνδρομος Μηνης)[11], мужским коррелатом ночного светила, и, как сын Семелы, товарищем хтонических земледельческих божеств: "Все великие богини-матери вступают в связь с ним, некоторые из них совершают с ним мистический брак, и все включены в его культ, подобно тому, как он становится Сабазием рядом с Кибелой, Иакхом рядом с елевзинской парой, Эросом рядом с Афродитой, и в целом подчиненной силой (inferior potestas) рядом с женой, превосходящей его"[12]. В образе солнечного спутника материнского начала, Дионис приподняет свою жену над ее материальной, деметрически-амазонической жизнью и выводит ее на более чистую духовную сферу, является "спасителем", "освободителем" женщины и делает материнство регулирующим принципом космоса. "Духовную жизнь он основывает на дисциплине жизни физической, облагораживаст чувственную реальность, тесно ее связывая с реальностью сверхчувственной, и таким образом представляет материнское начало как суть и источник всякого совершенства и как последнюю цель всякого женского стремления".[13]

Со вступлением Диониса в деметрически-лунный пантеон, первобытная амазонская гинекократия приобретает новый духовный фундамент и превращается в настоящий общественно-религиозный строй матриархата: "Новая гинекократия восходит на смену предыдущей, уже уходящей: если первой свойственны великие военные подвиги, последующая основана на религиозном господстве женщины".[14]

Еще раз незаменимая роль дионисического религиозного начала в матриархальном обществе обеспечена его глубокой чувственно-духовной двойственностью: "Новая гинекократия, которую, в

---

[10] M II, 45.
[11] M III, 596.
[12] M III, 579.
[13] M III, 587.
[14] M III, 582-583.

противоположность материнской системе первобытной эпохи, мы можем назвать афродитически-дионисической гинекократией, прочно основана на двойном фундаменте религиозных ценностей и эротически чувственного развития"[15].

С одной стороны, благодаря эротическому принципу, Дионис разрешает женщинам выражать свою иррациональную инстинктивность волнами дикого и кровавого исступления, "порывами энтузиазма, кое экстатическое опьянение должно было казаться прямым проявлением чудесного бога"[16], с другой стороны, та инстинктивная иррационалность все более очищается в "единственной форме, представляющей всю античную мистику в целом"[17], то есть, в орфико-дионисических тайнствах: "В святых обрядах Деметры материнское начало сохраняет свое безусловное первенство, а фаллическая мощь Вакха-Иакха ему подчинена. В дионисических мистериях, наоборот, мужской бог достиг высшей степени развития света и стал тем, кто исполняет мистерические надежды, спасителем, искупителем, победившим ад и его ужасы"[18]. Соответственно, в пифагорейской теологии, "Дионис представлен на верхушке лестницы, как высочайшее развитие доктрины спасения и как сын Зевса, как его преемник в правлении миром"[19].

В образе Луны, яйца и в других символах из области орфико-пифагорейских и неоплатонических преданий, крайне спиритуализованы теллурически-материальные силы, присущие матриархальной цивилизации.

"Орфико-пифагорейская система остается верной своей женственно-материальной концепции: она созерцает душу мира в женском виде, как Гиппу, «одушевляющую теплотою все творения», «огонь, находящийся в середине» как женская сила, как «жилище Зевса», как «матерь богов», как всеобщий очаг (εστια); Гелиос понимается как произвольная сила, «подобная материи», цикл жизни начинается с воплощением души в женском образе; наконец, с женщиной связана надежда о загробной жизни".[20]

Итак, дионисический орфизм и последуюшие системы не могут

---

[15] М III, 593.
[16] М III, 587.
[17] М Ш, 571.
[18] М III, 895.
[19] Там же.
[20] М Ш, 885.

освободиться от своей хтонически-материнской основы: они могут лишь предельно очищать и спиритуализировать ее. По мере того, как дионисический орфизм "связывает религиозный культ материнства с идеей искупления через Сына"[21], он является прямой предпосылкой окончательного преодоления материально-материнского духовного уровня. Это преодоление сначала совершается в чисто солнечно-мужской религии Аполлона, где орфическое яйцо превращается в солнечное яйцо Феникса и где духовное начало полностью освобождается от вещественной основы; дальше, в христианстве, солнечно-отцовский спиритуализм окончательно утверждается над природно-чувственным началом античного мира.

* * *

Уже в *Эллинской религии*, Иванов вполне принимает бахофенскую постановку, применяя ее к своей теории о "страдающем боге": "интерпретация Бахофена — пишет Иванов — позволяет нам заглянуть в бытовую и социальную сторону полового оргиазма"[22]. Прадионисические культы отнесены Ивановым непосредственно к амазонской фазе цивилизации "когда женщины убегали сонмами в горы, спасаясь от преследования мужчин, когда нападение и защита принимали формы исступленных боев и кровавых истреблений". В этом контексте, дионисизм является "женским культом мужского начала", и его пафос (то есть, по ивановской терминологии, изначальное прозрение, вокруг которого организуется определенная религия) "не может быть иной, чем пафос женского отмщения, богоборствующего мужеубийства; мужское обоготворенное, овладевающее и на мгновение победоносное начало не может представляться иным, чем аспектом божества страдающего"[23].

Дионисийское начало, еще до его окончательного развития в определенную мифологическую систему, трактуется Ивановым как глубоко двойственное, постоянно колеблющееся между "оргиазм[ом] трагическ[им]" и "ликующ[им] оргиазм[ом] жизнеизбыточных

---

[21] М III, 873.
[22] ЭР, 155.
[23] ЭР, 155-156.

восторгов"[24] между мистицизмом и чувственностью, между фаллическим культом и благоговением к хтоническим материям. В более позднем дополнении к редакции *Эллинской религии* 1917 года, Иванов снова подчеркивает прямую связь между своими теориями о "страдающем боге" и ролю, приписанной Бахофеном дионисизму:

> Новейщая критика теории матриархата имеет в наших глазах значение только ограничительное: женское владычество могло и не быть общим и повсеместным явлением доисторической культуры; но там, где родились оргиастические культы, указующие на идею единого пребывающего женского божества, при коем неизбежно мыслится мужской божественный коррелят, как обреченный и жертвоприносимый, возникающий и умирающий, — где первоначальной Артемиде противополагается искомым сопрестольником неведомый страдающий бог, — мы в праве предположить гинекократический принцип равно утвердившим свое господство в общественном строе и в религиозном верование[25].

Следуя схеме, весьма близкой бахофенскому Mutterrecht'у, впоследствии углубленной в таких исследованиях, как *О Дионисе орфическом* и *ДиП,* Иванов рассматривает и более позднее развитие дионисийской религии как постепенное очищение изначальной экстатически-чувственной стихии через прибавления к ней орфико-аполлинических черт. Коли Аполлон — "бог мужской религиозной реакции против женского владычества" — и Дионис — "бог мужеубийственных женских сонмов"[26] — изначально противопоставляются, впоследствии солнечно-мужское и хтонически-женское начала дойдут до полного слияния в элевзинских таинствах и в орфической церкви, где "Синтез обоих божеств впервые дает всей

---

[24] ЭР, 159.

[25] ЭР, 161. Сходное высказиваиис о Бахофене мы находим уже в статье 1909 года. ИВАНОВ В. И., Собрание сочинении. Т. III, Bruxelles 1979, 105 (далее: СС.): "новейшие попытки оспаривать матриархат имеют лишь ограничительное значение. Невозможно утверждать всеобщее и повсеместное господство матери в определенный период древности. Но несомненно, что бессмертные работы Бахофена обогатили науку не гипотезою, а прочным открытием".

[26] ЭР, 200.

греческой идее ее окончательную формулу"[27]. Таким образом зиждется то религиозное учение, воздействующее через пифагоризм и платонизм на всю античную цивилизацию, как своего рода "веданта орфиков", и непосредственно предвосхищающее первобытное христианство[28].

Однако, очевидным сходствам противостоят не менее значительные расхождения между Ивановым и Бахофеном, касающиеся не столько окончательных выводов, сколько основных историософских и умозрительных категорий. Еще раз, камень преткновения — это роль дионисийской религии в развитии античной цивилизации и её отношение к последующим религиям, в первую очередь к христианству.

Скажем сразу, что целая теоретическая установка Бахофена, в полном соответствии с близкой швейцарскому ученому романтической-шеллингианской почвой, основана на принципиальной дихотомии между спиритуализмом и материализмом, при очевидной и вполне сознательной аксиологической ориентировке на спиритуализм.

Мы уже не раз указывали на "среднее" положение, занимаемое, по Бахофену, матриархальным обществом по отношению с одной стороны к предшедствующей "общинно-гетерической" фазе (с которой её связывает "вещественно-материнский характер") и с другой стороны к "зрелой патриархальной системе" (с которой она разделяет "исключительность брака"[29].

Патриархальная фаза, впоследствии, решительно отвергает преимущество материнского чрева и подставляет "совершенно новое воззрение", то есть окончательное освобождение цивилизации от вещественного начала, неизбежного в отношениях матери к сыну. Наоборот, идея чистого оплодотворяющего отцовства "лишена всякой вещественной связи с сыном"[30] и носит в себе характер

---

[27] ЭР, 205. Ср. ИВАНОВ В. И., Дионис и прадионисийство. Баку 1923, 41 (далее ДиП): "Делфийское определение сыновнего лика дало как-бы химическую формулу души Эллинства".

[28] Ср. ЭР, 209-212. Ср. ДиП, 2: "Переживания прадионисийской ступени сохраняются до весьма позднего времени — и впитываются христианством — в почитании все того-же безыменного героя". Там же, 41: "Дионисийство, погребенное древностью, возродилось — не на одно ли мгновение? — в новозаветности, и все; видели Диониса с тирсом-крестом".

[29] M II, 36.

[30] M II, 54.

нематериальности, по отношению к которому мать-хранительница и является "материей, местом и приютом рождения, кормилицей" [υλη, χωρα και δεξαμενη γενεσεως, τιθηνη][31]. Патриархальная идея может утверждать свое господство лишь через чисто духовное мировоззрение: "торжество отцовского начала требует освобождения духа от законов природы; его торжественное самоутверждение требует возвышения человеческого бытия над законами материяльной жизни"[32].

Ясно, что по Бахофену Дионис не принадлежит этой окончательной солнечно-уранической стадии: его оплодотворяющая солнечность все еще подчинена материнскому чреву и законам становления. У отцовства же Аполлона "нет матери, это — духовное отцовство, подобно усыновлению, и потому бессмертное, неподчиняющееся ночи смерти, в которую Дионис, фаллическое существо, вечно погружает взор"[33]. Итак, дионисическая религия — глубоко двойственное явление, не случайно связанное со "сродными" символами Луны и души-Психеи: "подобно Луне и соответствующей лунной стадии Психеи, мощь дионисического света не покидает телесность, но доводит ее до форм высшего очищения, и, таким образом, позволяет телу соприкасаться с духовностью и духовности — соприкасаться с телесностью"[34].

Религия Диониса рождается от неповторимого слияния религиозного экстаза с эротическим влечением, от крайней спиритуализации материального становления, но она не в силах окончательно освободиться от него и, в конечном итоге, либо возвращается к чистой афродитической чувственности, либо распускается в более высоких формах религии и цивилизации, в свою очередь уподобляющих ее символы и образы в новом контексте, уже чисто солнечно-отцовском.

Этому процессу Бахофен приписывает неизбежный и циклический характер, не без примеси явных актуально-политических соображений: только "спиритуализм единственного Бога-Отца" ("основанный на разложении материализма, а не на его усовершенствовании или на постепенном его очищении"[35]) в силах

---

[31] M II, 54.
[32] Там же.
[33] M II, 60.
[34] M III, 597.
[35] M III, 926.

спасти современную цивилизацию от грядущего упадка, от возврата к "афродитической демократии" и к нивелирующему теллуризму, уже ставшему причиной конца античного мира.

Иванов же, при его несомненном сочувствии ко многим мировоззренческим источникам Бахофена, исходит из принципиально новой идеологической и мировоззренческой почвы, следующей по времени непосредственно за романтическим идеализмом, запоздалым представителем которого и является швейцарский историк. Пора основного культурного развития Иванова, приходящая на 80-е и 90-е годы, совершается под влиянием революции, начатой Шопенгауэром, Вагнером и Ницше в рамках традиции антиисторического иррационализма. Следуя за ними, Иванов уже не оперирует с формальными умозрительными категориями классического идеализма, способными лишь упразднять реальные противоречия исторической действительности в абстрактно-формальном синтезе. Цель мыслителя начала века — это прямая мифологизация действительности, т. е. разработка цельной системы нормативных категорий, с помощью которой можно конкретно и активно-непосредственно перестроить раздробленную современность в органические и цельные формы. *Абстрактно-диалектическая метафизика* заменяется *конкретной мифологией,* и вместо ложных координат "духовного" и "материального", выступает иная основная, куда более "прикладная" антитеза — "индивидуализм" и "соборность".

В этом контексте, координаты архаической дионисической мифологемы (отождествление жертвы с жрецом и их обоих с самым богом, ведущая роль полярно-полового начала в оргиастическом культе) актуализируются Ивановым в динамике весьма определенного мистического переживания, предполагаемого как единственный выход из кризиса современного индивидуалистического логоса.

В *Древнем ужасе,* более поздней статьи, Иванов возвращается к теме сексуальной полярности с очень близкой Бахофену точки зрения. Первобытная матриархальная эпоха охарактеризована грубым монотеистическим культом природы, неутомимой силы возникновения и уничтожения, в образе некоего хтонического женского божества — "Женское начало мира, один пол, возведенный

в абсолют"[36] — которому неизменно присущ мужской коррелят — "страдающий бог".

Экстатическое, неудержимое женское начало, одинаково преобладающее как в общественных, так и в религиозных формах архаического мира, постоянно утверждает свою жестокую власть над партнером-мужчиной, в чередовании эротического влечения и убийственной ярости. Мужской же сопрестольник "усваивает черты страдающего бога, как Дионис и Озирис. Мученичество и убиение мужеского бога — основной мотив женских религий (какова религия Диониса), религий, питающих свои корни в бытовом укладе тех забытых обществ, где женщина была родоначальницей и царицей"[37].

"Мужеск[ая] реакци[я] против женской деспотии и женского мужеистребления, которая еще живо памятна автору Орестии"[38] несла с собой утверждение патриархальных общественно-религиозных начал. "Мир был обращен в озаренный солнечным светом и благоустроенный город бессмертных царей и смертных подданных; но мрак отступивший от пределов этого города, подстерегал души в наступающей ночи, струился в лунных струях волшебной Гекаты, глядел очами несказанного ужаса из пещер, зовущих в подземелья к ушедшим теням"[39].

Утверждение патриархального строя, торжество "олимпических", "солнечных" божеств, отнюдь не совпало с наступлением "высшей" фазы в духовном развитии человечества, как у Бахофена, а наоборот, явилось причиной болезненного перелома в психологии и в религиозном сознании древних людей: "Так порабощение женщины было связано с порабощением всех хаотических и оргийных энергий, и устроение мира во имя покорности богам — с угашением всякого человеческого дерзновения и свободного самоутверждения"[40].

---

[36] СС.III, 103.

[37] СС.III, 105. Ср. уже в статье 1908 года *О достоинстве женщины* (СС.III, 141): "Эволюция женщины представляет собою дугу, понижающуюся от доисторического апогея ее власти, каким был матриархат, до стадии ее полного закрепощения мужчине /.../, и снова поднимащуюся незначително до современности". Эпоха наибольшей чуткости к подсознательному и верности темной отрицающей индивидуацию Земле была эпохой владычества матерей, по-видимому, завершившей изначальную борьбу полов.

[38] СС.III, 105.

[39] СС.III, 106.

[40] СС.III, 106-107.

Рационально-отцовский логос запишет экстатически-материнское начало в сферу ночи и смерти, но не в силах полностью заменить его, никак не может удовлетворить мистические и иррациональные потребности человеческого духа. Без очистительного "катарсиса" страдающего бога и его многообразной женской сопрестольницы, общество вырождается, превращается в мертвый механизм, не важно — иерархический ли, или демократический. Соборность, как истинная почва народного развития, раздробляется в бесконечности замкнутых индивидуальностей, ничем не связанных, кроме бесплодного, внешне-условного политического договора.

Еще раз, не мудрено угадать явную ориентацию на современность: в тех исторических эпохах, когда рационально-отцовский логос угрожает задушить мистически-соединяющий инстинкт "Матери-Земли" своим олимпическим рационализмом, уничтожает всякий след органической и цельной культуры, только древняя, экстатически-материнская религия "страдающего бога" в обновленном и очищенном виде (орфико-неоплатонический дионисизм, христианство) спасут цивилизацию от индивидуализма, от нигилистического "прогресса" и от бесплодности чистого логоса.

Что же касается более поздних исследований Иванова по истории религии, относящихся к 10-м и 20-м годам, прямые ссылки на Бахофена становятся заметно реже, видимо из-за постепенной утраты его работами научной актуальности. В книге *Дионис и прадионисийство,* например, хотя и сохраняются все бахофенские категории, ранее принятые Ивановым, о "матриархате" упоминается лишь один раз[41], да и то без упоминания имени Бахофена.

---

[41] Ср. ДиП, 45.

GRAŻYNA BOBILEWICZ

ИВАНОВСКАЯ ПОЭТИКА ГРЕЧЕСКОГО ХРАМА

В культурной жизни России рубежа XIX-XX вв. вновь возникла потребность слить разные виды творческой деятельности и обрести в этих точках слияния высшее достижение искусства.[1] Идеи синтеза искусств сильно завладели умами художников, писателей и теоретиков. Тяготение художников к построению новой синтетической культуры / искусства отразилось в поисках визуальных прообразов, сочетавших целостное представление о мире, воплощающих идею высокого духовного творчества и безукоризненного художественного совершенства. Таким прообразом стала для них архитектура, сама по себе предствляющая синтез искусств.

Писатели символисты акцентировали прежде всего идейное, символическое начало в архитектуре, в противовес эстетическим теориям по которым архитектура это искусство невоспроводящее, неизобразительное, асемантическое. Уже в раннем поэтическом трактате *Ars mystica* (1899) Вячеслав Иванов утверждал, что зодчество лучше всего реализирует принцип символических форм искусства. Как "знаки" или "символы" художниками воспринималась прежде всего храмовая архитектура, в которой отражался не только синтез искусств, но и синтез всех представлений своей эпохи, ее истории, философии, эстетики и этики, чаяний, мыслей и чувств.

Представление о храмовой архитектуре как синтезе искусств

---

[1] Предпосылками для поисков новых форм синтеза искусств, осмысленных художниками теоретически и художественно стали: 1. немецкая эстетика представленная именами А. Шопенгауэра, Ф. Ницше и Р. Вагнера с их утверждением музыки и музыкальной трагедии как синтеза искусств. Особенно плодотворными оказались идеи вагнеровского "гезамткунстверка" и других его предположений; 2. теории и утопии немецких романтиков (И. В. Гете, Ф. Шиллер, В. Тик, Новалис, Вакенродер), например утопия духовного обновления общества с помощью синтетического "соборного" художественного творчества, которую позже развили символисты, теории создания т. н. оазисов красоты; 3. универсализм художника, который открыл путь к частичному синтезу, т. е. синестезии; 4. сам характер нового художественного мышления художников преодолевших прежнее отношение к натуре (гогеновский "синтетизм"); 5. дискуссии вокруг концепции новой синтетической модели культуры/искусства.

отразилось в эстетически-философской мысли того времени – П. Флоренский (*Храмовое действо как синтез искусств*) и Н. Федоров для которого храм - высший синтез искусств. И для А. Белого "музыка, живопись, архитектура, скульптура и слово - храм или синтез искусств" (*Путевые заметки*. Т.1: *Сицилия - Тунис*).

Как известно, Иванов не причислил архитектуру к своему своеобразно понимаемому - как хоровод - синтезу искусств. Однако зодчество вписывается в его концепцию иерархии "соборных" искусств, в которой верхние слои занимают художественные формы, рассчитанные на массовое восприятие. В музыке - хор, в живописи - фреск, в архитектуре - храм. Искусство есть по "истине святыня и соборность" говорил поэт. И для него и для Белого храм это пример теургического искусства - "ибо в искусстве заложена святыня томления". Само творчество Иванова представлялось Белому как храм (*Поэзия слова*).

Художники рубежа веков интересовались храмовой архитектурой в ее различных национальных и исторических проявлениях. В культурном сознании эпохи почетное место нашла себе античность и ее искусство. Античность по сложившейся традиции воспринималась художниками как нечто завершенное, гармонически целостное, свободно уравновешенное. Для Иванова античность существовала под знаком идеи универсализма, принципа всеобщего единства, связи "всего со всем". В его "эллинстве" много преклонения перед "божественным" искусством древних греков. В зодчестве Эллады он увидел иносказания религиозно-нравственного идеала, пример будущей "органической эпохи". Традиции древнегреческой архитектуры, ее эстетические идеалы (неразрывная связь геометризма и пластики, тяготение к лаконичности архитектурного языка, симметрия в расположении деталей, стремление к отождествлению с натурой) интересовали Иванова в буквальном смысле и нашли свое художественное воплощение. В статье *Спорады* (*О Эллинстве*), анализируя эстетические достоинства Парфенона на афинском Акрополе - квинтэссенции Греции - Иванов акцентирует характерный для древнегреческого зодчества принцип подражания природе, проявляющийся в уподоблении органическим формам. Эллинское зодчество, по Иванову, связано с первым аспектом натуры "natura naturans". Древнегреческий храм стал одним из значащих образов поэзии Иванова. Он основная тема и "действующее лицо" его стихотворений.

Античный мир отличался потребностью в строгой, легко обозримой упорядоченности, в гармонии и умеренности. По таким принципам Иванов строит тексты, посвященные древнегреческим храмам. Они характеризуются рядом общих черт: гармонией структуры текста, концентрированностью, наличием "ведущего" элемента и исходящих от него тенденций организации, стремлением достичь столь же гармоничного слияния элементов, в соотношении частей и целого как в произведении архитектуры. Мир храмового зодчества в стихах разумно упорядочен. Он богат естественными деталями, но не перенасыщен ими. В этом смысле доставляет интересный материал, отражающий эволюционные процессы в древнегреческой храмовой архитектуре. Весь архитектурный мир по частям и в целом, переводится на иконический язык, что позволяет говорить о первенстве у Иванова "умозрения в формах" перед словесным изображением. В текстах видна установка на изобразительность слова, на стремление построить эстетику тождества вещей в культурной перспективе в виде взаимодействия, активного сотворчества. Поэтический аналог произведения зодчества дает возможность для экспериментов в области стихосложения, для расширения стилистических возможностей. В текстах видна также связь с идейным началом в архитектуре. Метонимические знаки храма вызывают интерес не тем, что изображают, а тем, что обозначают.

Тема храма в текстах Иванова по преимуществу определяет их пространственную структуру[2] с лежащими в ее основе двумя идеями - собирания пространства в единый центр, которым является храм (равно реальный и символический) и соединения пространственного с духовным, священным - сакрализация пространства. Такое "заполнение" пространства задает его структуру, направления в нем, определяет его смысл, его идеологическую значимость. Храмовое пространство дается разнообразно, дифференцированно. Вокруг него формируются другие пространства: мир людей и предметов и те, которые отсылают к древнегреческому быту с его реалиями. В изображении пространственных отношений Иванов прибегает к приему, который в литературоведении определяется как "правизуальность литературы". С одной стороны зрительные ассоциации являются результатом наглядности в quasi-реальном

---

[2] В интерпретации пространственных структур опираюсь на исследования ТОПОРОВА В., см. его: Святость и святые в русской духовной культуре. Т.1: Первый век христианства на Руси. Москва 1995.

смысле (в слове запечатлены зрительные впечатления от непосредственного осмотра храмов) с другой - поэт пользуется "иллюзией наглядности". Пространства в текстах структурно-символические. Каждое из них обладает своим "genius loci" ("гением места"), "историей", оно предназначено для тех или иных событий. Пространства приобретают закрытую или открытую форму (также по отношению к читателю, включая его поэт призывает к следованию ему). Основной категорией пространства является движение. Оно построено по вертикальной оси, которая иллюстрирует ивановскую теорию восхождения и нисхождения применяемую им к художественному творческому процессу, также его идею уравновешения "земного" ("материального") и "небесного" ("духовного") - мысль, что эти начала могут стать взаимопроникающими. Все образы пространства собираются воедино образом храма, придающим им особый, высший смысл.

По литературному роду тексты, посвященные древнегреческим храмам это примеры поэтической экфразы, в которой архитектурный объект трансформируется в линейно развертываемую модель, подчиненную ритмической инерции. Однако способ организации текста и его смысловая нагрузка ближе этим родам, которые в современном литературоведении определяются как "литературный храм"[3]. Он характеризуется соотносительностью и сочетаемостью двух порядков: архитектонического (в смысле заполнения пространства) и аксиологического ("литературный храм" понимается как сокровищница ценностей). Сопричастность архитектурному коду эксплицирована уже в заглавиях некоторых стихов, позволяет также добиться синтетичности художественного языка. В поэтическом изображении храмов Иванов прибегает к принципу уподоблений, пользуется имитацией акцентируя таким образом внутренний принцип архитектуры - творческое подражание природе - принцип, который в конечном итоге распространяется на все искусства.

Путешествие по микрокультурному архиву Иванова следует начать с самих древних времен - с архаики. Изображенный поэтом в стихотворении *Неведомому богу* (цикл *Дионису*) храм - композиционный центр текста. Это пример монументальных культовых зданий древних греков. По замыслу Иванова текст

---

[3] CZAPLEJEWICZ E., Przestrzeń architektoniczna a gatunek literacki. Gatunki świadome architektoniczne. Przegląd Humanistyczny 2, 1998.

воспринимается линейно и по вертикали (его можно читать сверху донизу и наоборот) не нарушая его смысла и ритма. Это ивановское - через высшее к низшему, сквозь него, через освоение - усвоение и творческое преодоление - к высшему, блаженнейшему. В тексте два вида изображения: "изображающее" (пространство-временные отношения) - акцентировано внутреннее пространство храма и звездная ночь - и "изображаемое" (внетекстовая сфера) - обрядно-ритуальная жизнь древних греков, связанная с культом Диониса. Прибегая к архитектурному принципу соотношения частей и целого, Иванов восстанавливает храм (творческий акт тождествен строению) из характерных для древнегреческой архитектуры форм: колонна (метонимический знак окаймляющей храм колоннады, отделявшей внутреннее пространство от внешнего), столп (внутренняя часть храма), алтарь на котором совершались жертвоприношения (возлияния) богам. Благодаря творческому акту, который в дальнейшем тождествен сновидению, храм существует в двух измерениях: космическом и эмпирическом. Его основная функция - подчеркнуть гармонию "небесного" и "земного". Та же функция у метонимических знаков храма благодаря их семантической емкости. Колонна символизирует переход из одного мира в другой, алтарь это символ их соединения.

В последней строфе стиха взгляд поэта направлен не на зрительный элемент в архитектуре храма, а на заключенную в нем зрелищность. В его архитектурное (сакрализованное) пространство вписывается профаническое пространство связанное с языческими ритуалами, происходящими вокруг жертвенного алтаря в сопровождении шумных танцев и бряцания древних инструментов (цевницы, лиры, систр, тимпан, кимвал). Невольно приходит на ум также аналогия с модной на рубеже веков антиномией двух начал древней культуры - "дионисийского" (оргийная жизнь человека связанная с древним культом) и "аполлонического" (архитектура храма, метонимический знак храма взятый из другой культуры - колокол, музыкально-словесный акцент – хор). Музыкально-зрительные впечатления идущие от всего текста это поэтическая экспликация ивановской идеи синтеза искусств, где на уровне творческого взаимовлияния встречаются: архитектура, музыка (древний хор), танец (хоровод) и поэтическое слово. Поэт акцентирует синкретический характер древнего искусства, нерасчлененность его видов, непосредственно вплетенных в деятельность человека и его

ритуалы. В статье *Предвестия и предчувствия* Иванов пытается доказать, что идея единства всех искусств не в изображающих существах и предметах, а в формах и законах. Их общий принцип это связь с риторикой и идущие от них пространственно-временные впечатления. Формой соединяющей все искусства является геометрическая фигура - круг.

По таким же идейно-формальным правилам (вертикальная ось) построена пространственная структура стихотворения *Пэстумский Храм* (цикл *Гесперидыи*). Однако ее состав более разнообразен и более значим. Пространство в целом сакрализовано за счет применения, общего дла всех искусств, принципа мифологизации. Миф позволил художникам балансировать на грани между видимым и невидимым, изображением и воображением, реальностью и условностью, явным и тайным. В структуре текста два композиционных центра: ансамбль храмов в Пестуме и выделенный из него храм Посейдона - пример мастерства безымянных зодчих (моряков, ремесленников). Суровая величественность строгих утяжеленных форм храма ассоциируется поэту с временем древнего язычества, с греческой архаикой: "Святей молитва в храмах оставленных / И глас твой громче, царь Посидон..."[4]. Идущие от архитектурного кода (древний порог, глыб, упор, мощность надстолпия, двойной столпов венец, тесная ограда, истлевшие золототенные ступени, алтари) эстетические впечатления насыщены иллюзией наглядности (узрев, вижу, вхожу). Реконструированные с помощью культурной памяти древние храмы (поэт подразумевается здесь как хранитель коллективной памяти) организуют пространственные отношения. Они налаживаются друг на друга и одновременно читаются во времени, как ряд метаморфоз единого. Пространство и эмоционально и телесно-осязаемое. Статус элемента связующего все со всем, прошедшее с настоящим обретает мотив странствования, а также пространство микрокосмоса с вписанными в него значащими фигурами: лирическое "я" (Иванов), поэт Терпандр, бог Посейдон. Все - единый вечный цикл событий, в котором каждый феномен служит знаком высшего принципа в нем раскрытого. Храмовое пространство (закрытое и открытое) гармонично сплетается с просветленным (Сонце, День) пространством природы отражая главную черту древнегреческого зодчества - его

---

[4] ИВАНОВ В., Собрание сочинений. Т. I, Bruxelles 1971, 583. Дальше цитирую по четырехтомному изданию сочинений Иванова обозначая в скобках том и страницу.

связь с естественной природной средой. Сакрализованные деяния поэта в которых подражает ритуальным жестам предков (вхождение в Элладу, в ее мир природы и архитектуры, вход во внутрь храма, жертвопринесение) образуют организованную и осмысленную последовательность. Это путь священной инициации по священным ступеням храма-искусства. Иванов прибегает здесь к интересным формальным приемам. Текст читается сверху донизу, а потертость, испорченность ступеней храма имитирует, графически выделенная, разная длина строф. В текст вписанная также ивановская идея единства искусств (музыки, поэзии и архитектуры) подчеркивающая их гармоническое начало: "Как лира – гимн Терпандра! Вижу камней созвучие!" (СС.I, 583) .

Стихотворение *Eritis sicut Dei* (цикл *Гесперидыі*) Иванов посвятил храму бога Аполлона Пифейского в Дельфах, который вперые посетил в 1901 г. Идейным центром текста является тайна - слово-ключ эпохи рубежа веков. В эпсилоне начертанном на дельфийском храме Иванов увидел весть о самом главном, "темную тайную весть" - САВТОН ГНОФИ - ответ на незаданный вопрос. Поэтический замысел основан на соеобразно понимаемом мнемоническом пространстве, с вплетенными в него архитектурными, пейзажными и биографическими мотивами. Пространственные отношения строятся по методу запоминания на основе локусов. Этот метод придумали древние греки располагая локусы вдоль некоего маршрута, моделью которого часто служил храм с многочисленными нишами и статуями. В пространственной структуре текста и отдельных локусов доминирует мотив странствования, обретающий форму крутой дороги, которая выступает в реальном, воображаемом (за счет мотива сновидения) и в переносном планах. Это путь к храму и метафора "внутреннего странствования". Конечная цель дороги - вход в дельфийский и воображаемый (сакрализованйый) храм и в свою душу ("внутренний храм"). Мотив сна и сохранение неизменными расположение локусов (пространство храма и пейзажа, внутреннее пространство - "пейзаж души") показывают условность мнемонического пространства, его "растяжимость". В целом тексте и в отдельных локусах, заполненных свойственными им деталями профаническое начало смешивается с сакральным, дионисийское с аполлоническим, языческое с христианским, реальное с мифическим. По Иванову, путь от самого высокого (святого) к низкому (мучительному) не приводит к преодолению совокупности всех

испытаний, препятствий, мучений человеческой жизни. Открытие тайны "внутреннего храма" ужасает: "глаза ж - глаза змеи - в душе моей читают..." (СС.I, 574). Только путь по "восходящей, взивающейся линии" - по Иванову - "подъем порыва и преодоления /.../ символ лучшего утверждения, нашего решения крепкого (СС.I, 823) ведет к священному пространству «внутреннего храма»". Ибо: "«/.../ Кто вышел в путь, дойдет до святого порога / Кто познаёт себя, в себе познáет БОГА!..»" (СС.I, 574)

В стихотворении *Аттика и Галилея* пространство текста - сам храм. Осевое деление его структуры, с симметричным построением обеих частей по обе стороны оси и отсутствием строго видимых границ между ними подражает храму с двумя колоннами, увенчанными капителями (здесь именами как у саломоновых колонн). Текст рассчитан на фронтальное восприятие. Колонны несущая и идейная конструкция текста-храма. Они символ достоинства (digitas), монументализма, перехода из одного мира в другой. Колонны (два мира культуры) согласно своей функнии в архитектуре организируют внешнее и внутреннее пространства. Они заполненные характерными для них знаками искусства - храмы (символы веры), натуры (горы-символы, растительный покров), значащими фигурамм (прежде всего из мифологии). Свободное перемещение знаков-символов из одного пространства в другое это поэтическая фиксация вневременного начала древнегреческой эстетики - "множество в единстве" и ивановской идеи равновесия, гармонии между языческой и христианской культурами. Ибо религия связанная с культом Диониса как писал поэт, "первая в эллинстве определила своим направлением водосклон, неудержимо стремивший с тех пор все религиозное творчество к последнему выводу - христианства /.../ Церковная христология в принципе не была чужда эллинской мудрости" (*Дионис и прадионисийство*, 1923)[5]. Между этими двумя культурами строится пространство поэта с вписанной в него концепцией творческого акта как миметизма. Ибо "Подражание /.../ есть непременный ингредиент художественного творчества /.../ в целях ознаменования вещей, их простого выявления в форме и звуке, ...*эмморфозы* /.../ в целях преобразовательного их изменения, или *метаморфозы*. (*Две стихии в современном символизме*, СС.II, 540.)

Подражание древним зодчим таило в себе мысль о возможности

[5] Цит.за: ДЕШАРТ О., Примечания. // ИВАНОВ В., СС.II, 710.

достижения высокой гармонии эллинского искусства в полной антагонизмов окружающей действительности, отражало тоску поэта рубежа веков по утраченной связи человека с природой. В Древней Греции Иванов на подобие древним авгурам нашел пространство для своих пророчеств, каноны и эстетические идеалы для своей поэзии, свою формулу красоты - "С Мерой дружна Красота" (СС.II, 640).

ИННА КОРЕЦКАЯ

БЕТХОВЕН В ПОЭЗИИ И ЭСТЕТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

В *Автобиографическом письме к С. А. Венгерову* (февраль 1917) Иванов, касаясь отношения к "германству" (чей национализм он решительно отвергал), говорил о своей приверженности старой немецкой культуре. "Я упивался многотомным Гёте, с любовью углублялся в Шопенгауэра, ничего не знал на свете усладительнее и духовно содержательнее немецкой классической музыки"[1]. Даже если бы мы не располагали этим признанием, само наследие поэта-философа являет его Wahlverwandtschaft по отношению к сокровищам немецкого духа столь же бесспорную, как преданность французскому художественному опыту у Брюсова или испанскому у Бальмонта.

Сказанное Ивановым о немецкой музыкальной классике касается, прежде всего, отношения к Бетховену. Дочь поэта писала, что в душевной ткани отца было "много бетховенских нитей"[2]. Как же вплелись эти нити в строфы Иванова, в его суждения об искусстве, в его труды и дни?

В первом сборнике поэта имя Бетховена сияет среди "кормчих звезд" рядом с Гомером, Фидием, Данте, Микельанджело. Как и творения этих титанов, создания Бетховена "гремят горы", обращены к горнему. Таков он в программном стихотворении *Творчество*, где художник, этот Прометеад, облечен в глазах Иванова-соловьевца высшей миссией: воззвать к "преображению вселенной". Стихотворение *Missa Solennis Бетховена* посвящено этой вершине религиозной музыки. Поэту более всего близки ее ликующие звучания

Глас надежды неизменной,
Веры мощь, любви восторг.

Строфы о *Мессе* — своего рода гимн гимну, похвала хвале.

---

[1] ИВАНОВ В., Автобиографическое письмо к С. А. Венгерову (февр. 1917). Цит.по: ИВАНОВ В., Собрание сочинений. Т. II, Bruxelles 1974, 18. (Далее том и страница этого издания указаны в тексте.)

[2] ИВАНОВА Л., Воспоминания. Книга об отце. Подготовка текста и комментарии Дж. Мальмстада. Paris 1990, 34.

Автора *Кормчих звезд*, звавшего людей "ко всеобъятью", влечет соборный пафос мессы Бетховена-"пророка", кто

...в сем громе пирном,
В буре кликов, слез и хвал
Слиться с воинством эфирным
Человечество созвал.

Соответственно, для Иванова - эстетика *Месса ре мажор* — прообраз религиозного искусства будущего; она должна выйти из тесноты концертных залов на просторы свободного литургического действа — писал Иванов в статье *Две стихии в современном символизме* (СС.II, 572).

Другая бетховенская страница *Кормчих звезд* — триптих *Рокоборец*. Сопроводив его эпиграфом "Так стучится Судьба..." и напомнив, что этими словами Бетховен предварил *Пятую симфонию*, Иванов попытался дать к ней свою парафразу. Однако его версия "рокоборства" лишена бетховенской героико-освободительной патетики. Из присущей *Пятой симфонии* обертонов темы судьбы поэт акцентировал бытийную драму как всеобщую: на борьбу со своим уделом обречен каждый из смертных. Возводя конфликт во вневременной план, Иванов обрамляет его мифопоэтическими мотивами в духе русской устной поэзии, придает стиху былинную интонацию. Но эмоционально-психологическая динамика образца сохраняется. Суровому драматизму Аллегро, просветленным звучаниям Анданте и победному маршу, завершившему симфонию Бетховена, соответствуют в триптихе Иванова напряжение борьбы в I части (*Поединок*), горний покой серединного эпизода (часть II, *Alma dea*), где душа героя пролетает над "полями смерти". А в III части (*Тризна*) слышна поступь дружины, звучит ее хор: "Побежденному — краснопобедный". Впоследствии, в статье *Предчувствия и предвестия* (1906) поэт прямо соотнесет смысл хоровой коды своего триптиха и бетховенский финал. "Когда, - скажет он, - после длительных и ожесточенных схваток с Судьбой, постучавшейся в его дверь, герой-рокоборец *Пятой симфонии* Бетховена кажется сраженным, что утешит нас в его трагической участи — нашей участи,... кроме хора, нашего соборного Я? И незримый сонм, мы слышим, собирается на чей-то клич... — увенчать героя и прославить победу — быть может, только идеальную, - победу того, кто, может быть, побежден" (СС.II, 102).

Разумеется, мы далеки от того, чтобы не видеть всей разницы между великим созданием Бетховена (которое, по предвидению Шумана, "продолжает звучать через столетия"[3]) — и полузабытым ранним опусом поэта. Но для выражения его нравственно-социального кредо, впервые явленного в *Кормчих звездах*, *Рокоборец* был немаловажен, ибо утверждал и верность "хоровому Я", и героико-оптимистическую концепцию жизни. Эти ценности поэт соотнесет с мировоззренческой доминантой Бетховена.

В 1920 году в поникшей от страхов и лишений Москве Иванов говорил молодым поэтам: "Минор — ниже мажора", "царь — это мажор"[4]. В устах певца "слепительного Да" такое мнение было естественным. Как естественна была и приверженность поэта миру Бетховена с его девизом "Через страдание — к радости", с покоряющим оптимизмом многих его финалов, их неуемной песенно-танцевальной стихией, когда сияющий блеск мажора возникает "подобно внезапному появлению солнца"[5].

В свете сказанного уясняется смысл символики ивановского стихотворения *Beethoveniana*, вошедшего в сборник *Прозрачность*. Подобно тому, как это было в *Моцартиане* Чайковского, поэт хотел запечатлеть самое характерное в искусстве мастера. В строфах Иванова лирическую печаль смывает — по-бетховенски внезапно — мощная струя веселья: буйные пляски сатиров, затеянные Паном, развеяли тень меланхолии на лице Зевса и просветлили завесу "меж землей и лицом небес".

Ассоциация бетховенского с вакхическим в "античной" миниатюре из *Прозрачности* отнюдь не случайна. Дионисийская природа созданий творца "великого и первого в новом искусстве музыкального дифирамба: *Девятой Симфонии*" (СС.IV, 176) для Иванова несомненна, об этом он скажет не раз. "Дионис, - раньше, чем в слове, ...открылся в музыке, немом искусстве глухого Бетховена, величайшего провозвестника оргийных таинств духа", - говорилось в ивановском эссе 1904 г., посвященном проблеме вакхизма у Ницше. Ибо "исследователю духа трагедии" раскрыть "существо Диониса как начало, разрушающее чары «индивидуации»", помог не только подъем на вершины науки об эллинском мире, но и возможность

---

[3] См.: ШУМАН Р., Избранные статьи о музыке. М. 1956, 77.

[4] КОГАН Ф., Записи высказываний В. И. Иванова на занятиях "Кружка поэзии" 16 мая 1920. // Литературное наследство 92, кн. 3. М. 1982, 496.

[5] ЭРРИО Э., Жизнь Бетховена. М. 1968, 141.

"усвоить воспринятое Вагнером наследие Бетховена, его пророческую милоть, его Прометеев огненосный полый тирс: его героический и трагический пафос" (СС.I, 717).

Вакхизм Бетховена Иванов противопоставлял аполлинизму Гёте. Говоря в статье 1912 г. *Гёте на рубеже двух столетий* о судьбе эллинской традиции в гётевой *Ифигении в Тавриде*, Иванов отмечал, что ее автору дионисийская патетика греческой трагедии была чужда. "Диониса... Гёте боялся и избегал сознательно, как всего безмерного" (СС.IV, 128). И "спасения от Диониса и всего имманентного" Гёте, по слову Иванова, искал в "аполлинийской трансцендентной форме" (СС.IV, 134). Упоминал Иванов и о несовместимости натур Гёте и Бетховена, выявившейся после их встречи в 1812 году. Для художника "строя и меры" вакхически-безмерный Бетховен — это "несдержанный, неукрощенный человек" (СС.IV, 133). Ф. Мендельсон записал слова Гёте о бетховенской симфонии до-минор (*Пятой*): "Это грандиозно, противно разуму, кажется, вот-вот дом обвалится"[6]. Напротив, Бетховен с юности поклонялся Гёте-поэту, писал музыку на его тексты, отдавал дань уважения его небывалой личности: "Он велик, величествен, он всегда в ре-мажоре"[7]. По поводу оппозиции "Гёте-Бетховен" заметим, что Иванову оказались близки миры обоих. Будучи натурой гётеанского склада и художником аполлинийского толка, привыкшим ставить "грани" творческому "порыву" (*Порыв и грани* — так назван цикл, открывший первую книгу его стихов), Иванов, осознав дионисийское начало как родственное "нашему религиозному миропониманию" (СС.I, 719), посвятил феномену эллинской мистики "страдающего бога" свои труды ученого и пристрастия поэта.

Нельзя не напомнить, что личность и творчество Бетховена были истолкованы в дионисийском ключе задолго до Иванова — у Ницше. Автор *Рождения трагедии* писал, что если мысленно превратить "ликующую песню *К Радости* Бетховена в картину можно подойти к Дионису"[8]. По мнению Ницше, приверженность "дионисическому содержанию" — атрибут бетховенского симфонизма и не зависит от темы, оно присутствует даже в *Пасторальной симфонии* с ее буколическими мотивами. Ведь корни "дионисических основ

---

[6] Из письма Ф. Мендельсона, 1830. Цит. по: РОЛЛАН Р., Жизнь Бетховена. // РОЛЛАН Р., Собрание сочинений в 14 томах. Т. 2, М. 1954, 33.

[7] Там же, 32.

[8] Цит. по: НИЦШЕ Ф., Сочинения в двух томах. Т. 1, М. 1990, 62.

немецкого духа" уходят, по мнению Ницше, в средневековье, когда в ритмах бродячих певцов и плясунов отозвались "вакхические хоры греков". Отсюда и пошла "немецкая музыка, ...могучий солнечный бег от Баха к Бетховену и от Бетховена к Вагнеру", этот "чистый и очистительный дух огня" — читаем в *Рождении трагедии*[9]. В второй книге *Веселой науки* Ницше заострил антитезу "Бетховен - Гёте". Их встреча в Теплице на водах — это "полуварварство рядом с культурой", "народ рядом со знатью", "фантазер рядом с художником"; во всем полярен "хорошему" Гёте этот "чудак и самоистязатель", "дурацки-упоенный, блаженно-несчастливый, прямодушно-невоздержанный то-есть, по слову Гёте, «необузданный человек»"[10]. Конечно, в подтексте этого иронического контраста сквозит явное предпочтение, отдаваемое Ницше натуре Бетховена.

Приведенных здесь мнений Ницше Иванов не мог не знать. Однако, сравнивая суждения обоих, стоит вспомнить Белого, писавшего, что свои выводы, "заново строящие положения Ницше-филолога", Иванов базировал "на данных науки"[11]. Вместе с тем, не исключено, что истолкование бетховенского мира в аспекте Диониса вобрало также автохарактеристику великого композитора (сохраненную мемуаристом): "Я — Вакх, который выжимает сладостный сок винограда для человечества. Это я дарую людям божественное исступление духа"[12]*. Бетховен предполагал завершить сценой дионисийского празднества одну из своих симфоний. Это — *Десятая*, неосуществленная; в заметках к ней сказано: "Текст для *адажио* — греческий миф или духовное песнопение, в *аллегро* — праздник Вакха"[13]. (Прообраз этой сцены — финал *Седьмой симфонии* с ее "вакхическим экстазом".[14])

Если в определении типа бетховенского искусства Иванов был единодушен с Ницше, то мир композитора они видели по-разному. Ницше считал, что Бетховен выразил дух переломной эпохи, "тот самый свет, в лучах которого купалась Европа, когда она грезила

---

[9] НИЦШЕ Ф., Сочинения в двух тт. Т. 1, 77, 135.

[10] НИЦШЕ Ф., Сочинения в двух тт. Т. 1, 577.

[11] БЕЛЫЙ А., Начало века. М. 1990, 341.

[12] Цит. по: РОЛЛАН Р., Указ. изд., 34.

* Возможная аллюзия — слова Христа: "Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой - виноградарь" (*Ин.* 15, 1).

[13] Цит. по: РОЛЛАН Р., Указ. изд., 47-48.

[14] АСАФЬЕВ Б., Избранные труды. Т. IV, М. 1955, 386.

вместе с Руссо, плясала вокруг древа свободы революции и, наконец, чуть не боготворила Наполеона"[15]. У Иванова же о Бетховене-республиканце, воодушевленном с юности идеалами 1789 года, нет ни слова. Мы знаем, что Иванов считал осуществление великого триединства "свободы-равенства-братства" невозможным без религии[16]. Профанация этого девиза в современной Франции была иронически остранена поэтом еще в цикле *Парижских эпиграмм*, написанных в связи со столетием революции. Эпиграммы соседствовали в составе *Кормчих звезд* со славословиями "другому" Бетховену — автору *Торжественной мессы*, певцу интеграции религиозной. Известно, что слуху Ницше в 80-е годы пафос "Sturm und Drang'a", заветы просветительства и поэзия мятежного романтизма казались устаревшими. "Как чуждо, - писал он в книге *По ту сторону добра и зла*, - звучит для нас язык этих Руссо, Шиллера, Байрона, которые все вместе выразили словами ту же самую судьбу Европы, которую вызвучил в музыке Бетховен!"[17]. Иванов же, в отличие от Ницше, революционные импульсы, столь существенные для творчества Бетховена, вовсе игнорировал.

Соответствовали этому и очертания ивановской бетховенианы: поэта влекло позднее творчество композитора, устремленное преимущественно к религиозно-философской проблематике. Чаще всего Иванов обращается к *Девятой симфонии*, видя в ней не только апофеоз искусства великого мастера, но и эпохальное создание европейского духа в его порыве от личного к коллективному и всенародному. "Индивидуализм Фауста и авантюризм Вильгельма Мейстера, - писал Иванов, - кончаются поворотом к общественной деятельности; и пафос личности, рыдающий в глубоких звуках Девятой Симфонии Бетховена, находит разрешение своей лихорадочной агонии томлений, вызовов, исканий, падений, обманутых надежд и конечных отречений — в торжестве соборности". (СС.I, 838) Для Иванова смысл вершинного создания Бетховена — прообраз того грядущего "соподчинения вселенской правде", в которое поэт верил и к которому призывал не только в 1905-ом, но и в канун 1917 г., о чем свидетельствует публицистика

---

[15] НИЦШЕ Ф., По ту сторону добра и зла. // НИЦШЕ Ф., Сочинения в двух тт. Т. 2, 365.

[16] См., напр., в статье Иванова *Гёте на рубеже двух столетий* (СС.IV, 112).

[17] Цит. по: НИЦШЕ Ф., Сочинения в двух тт. Т. 2, 365.

Родного и вселенского.

В ивановских суждениях о *Девятой симфонии* присутствует характерное для русской мысли и свойственное нашему поэту сплетение эстетического с этическим. Шедевр Бетховена для Иванова — "измена самой музыке... и принесение ее неизрекаемых таинств в жертву Слову как общевразумительному символу вселенского единомыслия, - измена личности и отречение от ее высочайших притязаний во имя любви и правды вселенской" (СС.I, 730-731). Соответственно, в спорах о правомерности новшеств финала *Девятой симфонии*, спорах, шедших и в его время, Иванов всячески защищал сломавшее жанровый канон появление хора. И не только потому, что вдохновившая Бетховена ода Шиллера *К Радости* была безусловной для ивановского тезауруса. И не только потому, что Достоевский, автор *Карамазовых*, свидетельствовал о глубинной близости шиллерова гимна нравственным запросам русской души, о чем Иванов не раз напоминал. Дело в том, что синтетизм *Девятой симфонии* приобрел в ивановской концепции грядущего всенародного искусства смысл парадигмальный.

Модест Гофман, близкий к Иванову в период Башни, недоумевал, почему ее хозяин отстаивал "необходимость слова" в *Девятой симфонии*[18]. По-видимому, Гофману был неведом Standpunkt ивановской эстетики: "Если всенародное искусство хочет быть и теургическим, оно должно иметь орган *хорового слова*" (СС.II, 85). Более того, Иванов стремился даже расширить границы этого "синтетического Действа" в сторону пластики, воображая "затопивший площадь" хор *Девятой симфонии* "в ритмическом движении хоровода Радости" (из статьи *Вагнер и дионисово действо*, СС.II, 85; обращение к опыту Бетховена-симфониста видно и в других ивановских текстах этого круга — *Копье Афины*, *Кризис индивидуализма*, *О Шиллере*, *О веселом ремесле и умном веселии*).

С погружением в мир бетховенских творений связаны и некоторые общие идеи Иванова-эстетика. Например, о формах выражения в искусстве субъективного и общезначимого. На фоне споров о "двух стихиях" в современном символизме аргументы Иванова из области музыки примечательны не только по существу, они — еще одно свидетельство цельности и целеустремленности его мысли. Выдвигая роль "полифонического эффекта" фуги как

---

[18] ГОФМАН М., Петербургские воспоминания. // Воспоминания о Серебряном веке. Сост. В. Крейд. М. 1993, 372.

своеобразного средства выражения начала хорового, Иванов усматривал в ней заслон стихии лирического субъективизма. "Изобретение клавесина-фортепиано", сменившего "всё хоровое и полифоническое, оркестр и церковный орган", эту "ограду музыкального объективизма", привело к преобладанию в музыке монолога, который замкнул "в себе одном... все многоголосое изобилие мировой гармонии". Монологисты в XIX веке — Шопен и Шуман; ныне же, - сетовал Иванов, "субъективизм музыкального творчества доходит до своих предельных граней", отвечая главной тенденции "всего художественного развития эпохи". Где же видится Иванову противовес? В созданиях старинных композиторов; они даже в "музыкальном монологе всячески умеряли впечатления чистого субъективизма" с помощью "символически намеченных хоровых моментов, обильно разбросанных, например, в сонатах Бетховена", этого виртуоза фуги, этого великого мастера полифонии (СС.II, 545).

Ивановская концепция Бетховена, как и ее более широкие эстетические выводы, не вызвала сочувственных откликов в символистском кругу. И не только у Брюсова, бравировавшего своим безразличием к серьезной музыке. Даже ее энтузиаст и знаток Белый иронически писал впоследствии, вспоминая начало века, что Иванов "в Москву притащил... культ элевзинской мистерии, чтобы здесь, - на Арбате, Пречистенке, Знаменке... нас заставить водить хороводы под звуки симфоний Бетховена"[19].

Тем более примечательно "особое мнение" молодого Мандельштама: его *Ода Бетховену* (конец 1914). Здесь впечатляет не только живой образ великого композитора. Его искусство воспринято в ивановском ключе: Бетховен для Мандельштама — художник, отмеченный знаком Диониса, полный вакхически "буйного хмеля". Воззвав из мрака бед к "чрезмерной радости", он "мир пригласил на ритурнель"; в его созданиях слились пламенная воля, нежность, величие жертвы. Высокие метафоры библейского круга сопровождают заключительное восьмистишье оды, где *Девятая симфония* предстает как "белой славы торжество". В ней — "католическая радость" Бетховена, как скажет Мандельштам в близком по времени докладе *Скрябин и христианство*[20].

В 1914 г. Скрябина открыл для себя Иванов. Притяжение стало

---

[19] БЕЛЫЙ А., Начало века, 341-342.

[20] МАНДЕЛЬШТАМ О., Скрябин и христианство. // МАНДЕЛЬШТАМ О., Сочинения в двух томах. Т. 2, М.1990, 159.

взаимным, композитора интересовала теория младосимволизма; ивановский девиз realiora как цели художника появляется в поздних скрябинских текстах[21]. Ивановым творчество автора *Прометея* было осознано в аспекте Диониса. Влечением к дифирамбу, пафосом соборного единения народов мир позднего Скрябина оказывался под пером Иванова подобным бетховенскому; уникальная аналогия эта базировалась на общих положениях ивановской эстетики о дионисийской природе музыкального дифирамба как явления искусства всенародного. Даже в "казусе Скрябина" именно Бетховен остался для Иванова высшим титром творческой воли.

Создания Бетховена сопутствовали Иванову постоянно. Как вспоминала дочь поэта, в первый год после смерти жены, Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, "он каждый вечер выслушивал по сонате Бетховена, которая исполнялась Анной Минцловой"[22]. Возможно, что бетховенский образ "бессмертной возлюбленной" вспоминался поэту в пору создания стихотворных циклов памяти Зиновьевой.

В *Дневнике* Иванова находим ряд упоминаний об опусах Бетховена, звучавших на опустелой Башне. Так например, в 1909 году Кузмин играл там для узкого круга друзей (Сомов, Нувель и др.) многие сонаты, а также фрагменты фортепианных переложений квартетов и даже *Девятой симфонии.* В этих страницах *Дневника* встречаются реплики Иванова по поводу исполнявшегося. Так он слушает 28-ю сонату "для очищения от страстей" после неприятной встречи. По поводу 16-ой сонаты говорит об "упругости" звучаний Бетховена и о "девятом вале" в вариациях его тем (СС.II, 782, 804). А прослушав отрывки из оперы Э. Т. А. Гофмана *Ундина* одобряет ее музыку именно за "близость к Бетховену". Творения великого мастера часто звучали в московском доме поэта в 1910-е годы, после того, как стала учиться в Консерватории у А. Б. Гольденвейзера дочь Лидия. К ней обратил однажды Иванов строки, для него столь характерные:

---

[21] "Задача художника — воплотить «высшую реальнейшую реальность»" — писал Скрябин. См.: Русская художественная культура конца XIX — начала XX вв. 1908-1917. Кн. III, М. 1977, 277.

[22] ИВАНОВА Л., Воспоминания. Книга об отце, 54.

Любовь не знает страха,
И Бог наш — Бог живых.
Бетховена и Баха
В гармониях родных
Залётные отзвучья
Иных миров лови
И в снах благополучья
Другого не зови.

(СС.IV,712)

Бетховен в творческом мире Иванова — лишь один, хотя и примечательный, эпизод отношений русского символизма к немецкой художественной культуре, которые ждут новых разысканий и исследований.

АЛЕКСАНДР ПАРНИС

ЗАМЕТКИ К ТЕМЕ "ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ И АЛЕКСАНДР ИВАНОВ"[1]

(Неизвестные отзывы Вяч. Иванова о докторской диссертации В. М. Зуммера)

В замечательной книге *Разговоры с Вячеславом Ивановым* (1994) Моисей Альтман приводит свою дневниковую запись от 5 февраля 1921 г., в которой он зафиксировал слова учителя, трактующие его собственную фамилию:

> Нет, я нахожу, что фамилия моя, ввиду моего соборного мировоззрения, весьма подходит, я даже думаю, что я ее сам выбрал. "Иванов" встречается среди всех наших сословий, она всерусская, старинная и вместе с моим именем и отчеством звучит хорошо. Вячеслав Иванович Иванов – Вячеслав Иванов Сын – Иванов. Кроме того, она еще приятна по духовному моему родству с художником Ивановым, которого только недавно начали как следует ценить и понимать.

Любопытно, что эта запись была сделана за два года до знакомства Вяч. Иванова с магистрантом киевского университета В. М. Зуммером, автором ряда работ, посвященных творчеству Александра Иванова. На защите докторской диссертации Зуммера осенью 1923 г. Вяч. Иванов выступил официальным оппонентом. Кроме приведенной дневниковой записи, а также мотива в пятом

---

[1] В основу этого текста положено наше сообщение, прочитанное на VII международной конференции "Вячеслав Иванов и его время". Тяжкие обстоятельства не позволили мне довести работу до логического конца. Я надеюсь, тем не менее, что в свое время смогу выпустить в свет ее окончательную версию, которая необходимым образом будет включать в себя и тексты Иванова, о которых в ней идет речь. Сердечно благодарю Д. В. Иванова, предоставившего мне материалы из римского семейного архива, а также Н. В. Котрелева, А. В. Лаврова, Е. Р. Обатнину, Л. Н. Иванову, С. И. Белоконя и М. М. Алленова, помогавших мне в поиске и обработке архивных материалов, легших в основу данного текста.

сонете из цикла *Римские сонеты* ("Где в келью Гоголя входил Иванов...", 1924), где он сопоставляет автора *Явления Христа народу* с итальянским гравером Пиранези и его "архитектурными фантазиями", кажется, нет никаких других опубликованных свидетельств об отношении Вяч. Иванова к творчеству Александра Иванова. Никак не комментирует эту строку из сонета и польская исследовательница Гражина Бобилевич в своем капитальном труде *Wyobraźnia poetycka -- Wiaczesław Iwanow w kręgu sztuk* (1995). Тем не менее слова Вяч. Иванова о его духовном родстве с художником, имеют, разумеется, глубинные основания, здесь не просто совпадение фамилий и тот факт, что оба подолгу жили в Риме (пусть и в разные исторические времена). Несомненно, за строкой "Где в келью Гоголя входил Иванов..." стоит не только хорошее знание биографии и творчества художника, но и достаточное знакомство с литературой о нем и с полемикой вокруг его *Библейских эскизов*. Очевидно, тему "Вяч. Иванов и Александр Иванов" следует рассматривать в контексте общей проблемы "Вяч. Иванов и синтез искусств".

В изданных в 1997 г. *Ташкентских тетрадях* Л. К. Чуковской, включенных в 3-й том ее *Записок об Анне Ахматовой*, приводится запись рассказа А. А. Ахматовой, датированная 10 октября 1942 года:

> Вчера ко мне вдруг явился некий профессор Зуммер. Пригласил меня на лекцию об Александре Иванове. Тут же сообщил мне, что Александр Иванов был связан с Герценом и пр. Вообще я вижу, что без высшего образования меня из этого города не выпустят. А кончил он так: "Я провел год у ног Вячеслава <Иванова> в Баку... Здесь я услышал Вас в Педагогическом Институте. К Вам меня привел Эрос".
>
> Ф. Г. <Фаина Григорьевна Раневская>, которая была при этом визите, сразу же по уходе сделала замечательный скетч.

Сохранились три бакинские групповые фотографии, на которых рядом с Вяч. Ивановым запечатлен Зуммер. Одна из них - Вяч. Иванов с учениками (1924) - неоднократно печаталась (правда, у ног Вяч. Иванова на ней сидит не Зуммер, а ученик поэта – юный В. А. Мануйлов). На другой фотографии, которая ни разу не публиковалась, зафиксирована веселая компания после застолья в мастерской художника Е. С. Самородова, - на ней Зуммер снова рядом с Вяч. Ивановым. На третьей - дочь поэта Лидия, художник Е.

С. Самородов, сын поэта Димитрий, сам Вяч. Иванов, В. М. Зуммер и неизвестный (возможно, проф. Л. А. Ишков).

В литературе о Вяч. Иванове имя его бакинского знакомца - искусствоведа Всеволода Михайловича Зуммера - встречается крайне редко. Он, кажется, впервые упомянут в одном из писем Вяч. Иванова к детям (1927) из Павии, опубликованном Лидией Вячеславовной в ее *Книге об отце* (1990), а также в приведенных в этом же издании воспоминаниях В. А. Мануйлова, как участник заседаний литературного кружка "Чаша". В комментариях к этой книге профессор Джон Мальмстад сообщает годы жизни Зуммера: 1885-1970. Однако в комментариях К. Ю. Лаппо-Данилевского к книге М. Альтмана *Разговоры с Вячеславом Ивановым*, где приводятся несколько любопытных эпизодов, связанных с Зуммером, дана почему-то другая дата его смерти – 1951. Свидетельствую, что действительности соответствуют даты, приведенные профессором Д. Мальмстадом. В середине 1960-х годов я сам встречал на улицах Киева высокого лысого старика с большой белой "ассирийской" бородой, или, как говорят, бородой лопатой. Это был, как я узнал, профессор Зуммер, но подойти к нему и познакомиться я тогда не решился.

Приведу краткую биографическую справку о Всеволоде Михайловиче Зуммере, основанную на биографических материалах ученого, обнаруженных мною в его фонде, хранящемся в рукописном отделе Центральной научной библиотеки им. В. И. Вернадского в Киеве. В 1916 г. Зуммер закончил киевский университет по специальности "история искусств", в 1917 г. учился в московском археологическом институте. Был оставлен при киевском университете для подготовки к профессорскому званию на кафедре истории и теории искусств (1916-1921). В 1923 г. был приглашен в бакинский университет, где вскоре защитил докторскую диссертацию по теме *Александр Иванов. Материалы и исследования*. С 20 октября 1923 г. он заведует кафедрой истории в Азербайджанском государственном университете, а также преподает в Высшей художественной школе и в тюркском театральном училище (1923-1925). В 1930-х годах Зуммер вернулся на Украину - работал в Харькове и в Киеве. После самоубийства наркома просвещения Украины Н. А. Скрыпника в 1933 г. Зуммер был арестован и пять лет находился в лагерях на Дальнем Востоке, где писал историю строительства Байкало-Амурской

магистрали. С 1938 по 1940 г. он работал в Москве в Государственной Третьяковской галерее. Во время войны находился в Ташкенте. С 1952 г. жил в г. Остер Черниговской области и работал в местном краеведческом музее, печатался в местной газете и выступал с публичными лекциями об искусстве, сотрудничал в УРЕ (Українська Радянська Енціклопедія). Он опубликовал свыше 60 научных работ, посвященных творчеству Александра Иванова, прежде всего, а также росписям Врубеля в Кирилловской церкви, искусству Украины, Азербайджана, Узбекистана, музееведению. Выступал Зуммер и как художественный критик. Пробовал Зуммер силы и в стихотворстве, главным образом в жанре стихов на случай. Первая научная публикация Зуммера появилась в 1913 г., это была статья о храмовой статуе - *Дионис Эрмитажный.* В конце жизни был вынужден писать конформистские работы, такие как *Образ Леніна у мистецтві* (1960).

В ряде исследований, напечатанных в последние годы, удалось реконструировать темы бесед или диалогов, которые Вяч. Иванова вел со своими друзьями-поэтами, коллегами, учениками и другими "совопросниками". Несомненно, он вел диалог и с профессором В. М. Зуммером, коллегой по бакинскому университету. Об этом свидетельствует и посвященное Вс. Зуммеру шестистишие "Уж расставались мы...", написанное в Италии - 29 октября 1926 г. Оно было сравнительно недавно (1987) впервые опубликовано в IV томе ивановского *Собрания сочинений.* В этом стихотворении поэт обращается к одному из ярких эпизодов из жития Преподобного Серафима Саровского – к явлению Богоматери. Приведем его текст (СС.IV, 94):

Вс. Зуммеру

Уж расставались мы, когда, подвижник строгий,
Близ хижины твоей дробился светлый ключ.
Все так же ль чистый бьет, все так же ли гремуч,
Как верно *ты* бредешь крутой своей дорогой,
С мечтой заветною о Саровских местах,
Со звонкой песнию на радостных устах?

29 декабря 1926.

Как известно, Вяч. Иванов за 20 лет пребывания в Италии, с сентября 1924 г. по 1 января 1944 г., кроме *Римских сонетов,*

созданных в первые месяцы по приезде, почти не писал стихов. За это время, как сообщает О. Дешарт, им написано всего 12 стихотворений. Почему же через полтора года после отъезда из Советской России он пишет в Павии стихотворное послание и посвящает его своему коллеге - искусствоведу В. М. Зуммеру, находящемуся в Баку?

На этот вопрос со всей определенностью сейчас трудно ответить. К сожалению, письма Вяч. Иванова к Зуммеру не сохранились. Вероятно, адресат их уничтожил в 1933 г., ожидая ареста, или они были изъяты при аресте. Ответные письма Зуммера к Вяч. Иванову - их 27, с 1924 по 1929 год, - сохранились в римском архиве не полностью, некоторые не имеют начала или конца. Д. В. Иванов любезно предоставил мне для работы копии отдельных писем.

Ольга Александровна Дешарт свидетельствовала, что Вяч. Иванов в стихах почти никогда непосредственно не реагировал на затронувшие его душу события или переживания, поэтический отзыв появлялся лишь через какое-то неопределенное время.

Можно попытаться реконструировать обстоятельства, которые послужили толчком к созданию Вяч. Ивановым стихотворного послания к Зуммеру. Вероятно, Вяч. Иванова разговаривал с Зуммером о Серафиме Саровском еще в Баку. Поэт, спровоцированный какими-нибудь "внешними" событиями, решил продолжить этот разговор в стихотворном послании. Вяч. Иванов написал стихотворение "Уж расставались мы..." 29 декабря 1926 г. И, надо думать тогда же послал его адресату. Вероятно, Зуммер накануне в несохранившемся письме сообщал Вяч. Иванову о своей мечте летом 1927 г. посетить "Саровские места". Разумеется, Иванов мог получить и письмо от кого-нибудь из общих знакомых из Советской России, в котором шла речь о планах Зуммера или просто о святом старце, - мы придерживаемся ниже наиболее простого предположения, что письмо-толчок пришло от самого Зуммера. В других его письмах, написанных уже после создания интересующего нас стихотворения, имеются свидетельства об этом замысле. Так, в письме от 16 февраля 1927 г. Зуммер, посылая Вяч. Иванову недавно написанное стихотворение М. Волошина, делает приписку: "И Макс хочет к Серафиму!" Известно, что в 1926-1927 гг. Волошин собирался съездить в Саров и в связи с этим стал перерабатывать свою поэму *Святой Серафим*, написанную в 1919 г.

В другом письме к Иванову, отправленном из Баку 10 мая 1927 г., Зуммер цитирует ивановское шестистишие и подробно сообщает о своем замысле:

> Из Киева предполагаю перебраться в Москву, где хочу сделать музейную работу в музее Александра Иванова. Оттуда - в Казань, чтобы, присоединивши к Азербайджану, Средней Азии, Крыму еще и Поволжье, иметь право работать во все-тюркском масштабе. Уповаю осуществить и "мечту заветную о некаких местах", о которой Вы говорите в своей посылке: кстати сказать, пользуясь тем, что никто не знает, у кого это "близ хижины пробился светлый ключ", я и это шестишие распространял, как P.S. к сонетам, - и всех оно поражало своей необыкновенной свежестью.[2] А там дальше - не то по Волге и Каспию, не то через Самару и Ср. Азию снова сюда.

Через два месяца, 12 июля 1927 г., Зуммер пишет Вяч. Иванову из Киева:

> В белой комнате моей гостит сейчас акварель Богаевского, - строгий и тихий "мечтательный" пейзаж. И в открытое окошко слышен "светлый ключ: все так же чистый бьет, все так же он гремуч... " Но "мечте заветной о некаких местах" так и не суждено осуществиться: места разорены и опустошены. И случилось это как-то черезчур просто: приехали-прискакали

---

[2] Цитаты из интересующего нас стихотворения Иванова в письме Зуммера расходятся с его текстом, опубликованном в *Собрании сочинений*. Можно предположить, что замена прилагательного "Саровских" на "некаких" вызвана автоцензурными соображениями. Труднее объяснить появление "пробился" в цитате, там где текст *Собрания сочинений* дает "дробился". Н. В. Котрелев, к которому я обратился за консультацией, ответил следующее: "*Пробился* звучит естественно, тогда как *дробился* представляется необъяснимой языковой натяжкой. Если выяснится, что в римском оригинале читается «дробился», придется предположить, что либо в неизвестном нам автографе, присланном Зуммеру, имелся такой вариант, позднее замененный менее удачным, либо Зуммер инстинктивно сглаживает при цитации на память языковую форму. Впрочем, не менее важно подчеркнуть, что приводимое тобой письмо свидетельствует о том, что Зуммер был одним из первых получателей и распространителей знаменитых *Римских сонетов* в России, тогда советской" (письмо в архиве автора настоящего сообщения).

двенадцать, не велели выходить, вынули тело, положили на сани... Теперь это - в Москве, в музее...

Здесь речь идет о разграблении и закрытии в 1926-1927 годах Саровского и Серафимо-Дивеевского монастырей и об исчезновении мощей Саровского Чудотворца. Как известно, мощи Преподобного были обнаружены в 1991 г. в запасниках Музея истории религии и атеизма в Ленинграде, где они находились как безымянный "экспонат". Летом того же года мощи Преподобного Серафима были перенесены в Свято-Троицкий Серафимо-Дивеевский женский монастырь.

Замысел посетить "Саровские места" возник у Зуммера достаточно давно. Уже в письме к М. Волошину от 30 сентября 1925 г. он сообщал: "На будущий год собираюсь на летний праздник к Серафиму (Каспием до Астрахани, Волгой до Нижнего, от Нижнего железной дорогой до Арзамаса, оттуда с посошком до Сарова): присоединяйтесь!" Более чем вероятно, Зуммер писал о своих планах Вяч. Иванову и в 1925 г. и/или в 1926 г. Такой "разговор" в письмах и послужил непосредственным толчком для создания стихотворения "Уж расставались мы...".

Как уже упоминалось выше, Вяч. Иванов написал стихотворное послание к Зуммеру 29 декабря 1926 г., в канун нового года и в канун дня памяти очень почитаемого им подвижника Саровской пустыни иеромонаха Серафима, скончавшегося, по старому стилю, 2 января 1833 г.

Следует также напомнить, что осенью 1926 г. резко поменялась жизнь Вяч. Иванова, - он получил в Павии место профессора новых языков и литератур в университетском Колледжио Борромео, где проработал 8 лет. И еще одно важное, переломное, событие - 17 марта 1926 г., в день праздника Св. Вячеслава в России, Вяч. Иванов, верующий в Церковь Единую и Святую, перешел в католичество. В известном письме к Шарлю Дю Босу он так описал свои переживания этого момента:

> Произнеся <...> Символ Веры, за которым следовала формула присоединения, <...> я впервые почувствовал себя православным в полном смысле этого слова, обладателем священного клада, который был моим со дня моего крещения <...> Я испытал великую радость покоя и свободы действий, <...> сознание, что

> выполнил свой личный долг и в своем лице долг моего народа, уверенность, что поступил согласно его воле, которую я ясно увидел созревшей для Единения, что остался верен его последнему завету: требованию забыть его и принести в жертву вселенскому делу Соборности.

Перейдя в католицизм, Вяч. Иванов был убежден, что он продолжает быть православным. Несомненно, это радикальное событие в его духовной жизни сопровождалось долгими размышлениями - до и после 17 марта 1926 года.

Как известно, Серафим Саровский занимал большое место в мировоззрении младших символистов. "Саровские события" - открытие мощей святого старца 19 июля 1903 г. - произвели огромное впечатление на молодого Андрея Белого и на его московских друзей - С. М. Соловьева и А. С. Петровского. Белый подробно рассказал об этом Блоку в письме от 19 августа 1903 г. со слов Петровского, побывавшего в Дивееве и Сарове. А в письме к Э. К. Метнеру от 3 марта 1903 г. он признавался: "Все чаще и чаще мне начинает казаться, что старец Серафим - единственная несокрушимая и нужная для России скала в наш исторический момент". О Серафиме Саровском написала книгу художница Маргарита Сабашникова, первая жена М. Волошина и близкий друг Вяч. Иванова, и уж совсем неожиданный и малоизвестный факт - статью о Преподобном собирался написать футурист Велимир Хлебников.

Бердяев в книге *Смысл творчества* (1916) писал:

> В начале XIX века жил величайший русский гений - Пушкин и величайший русский святой - Серафим Саровский. Пушкин и св. Серафим жили в разных мирах, не знали друг друга, никогда ни в чем не соприкасались. Равно достойное величие святости и величие гениальности - несопоставимы, несоизмеримы, точно принадлежат к разным бытиям. Русская душа одинаково может гордиться и гением Пушкина, и святостью Серафима.

В своей рецензии на эту книгу Вяч. Иванов, особо отмечая взгляд Бердяева на святость, писал:

> ...отношение к святости и святым есть мерило верности религиозного мыслителя нашей народной религиозной стихии.

> Для человека западной обмирщенной образованности лучший цвет человечества - гений, для русского народа - святой.

Он назвал эту книгу Бердяева "страстным творением высоко и дерзко взмывающей мысли".

Вяч. Иванов впервые, кажется, упоминает Саров и явление Богоматери старцу Серафиму в статье *О Достоевском*, напечатанной в *Русской мысли* в 1911 г.:

> По легенде Дивеевского монастыря в Сарове Богоматерь вышла в пустынь и очертила ограду своей обители на будущие времена. Так, по древнему гимну, многострадальная матерь Деметра вошла после долгих скитаний по земле в округу Элевсина и затворилась в священный затвор, полагая этим основание будущих таинств.

Через год он пишет сонет *Gratiae plena*, навеянный латинской молитвой *Ave Maria* и вошедший в его книгу *Нежная тайна* (1912), где в финальной строфе снова упоминает Саров:

> К струям святых озер, с крутых лесистых яров
> Сойди, влача лазурь, - коль нежной тайны дар
> И древлий Радонеж, и девий помнит Саров!

Вернемся к стихотворному посланию Вяч. Иванова к Зуммеру. Вероятно, автор шестистишия имеет в виду явление Богоматери старцу Серафиму 25 ноября 1825 г., которое архимандрит Серафим (Чичагов) так описывает в житии основателя Серафимо-Дивеевского монастыря (1904):

> И Божия Матерь, ударив землю жезлом так, что вскипел из земли источник фонтаном *светлой* воды. Ныне на месте явления Божией Матери отцу Серафиму 25 ноября 1825 г. устроен колодезь, отличающийся чудотворною силою, и ниже вблизи него существует прежний богословский колодезь. <...> Место это известно с тех пор под именем *ближней пустыни о. Серафима*, а родник стали называть *колодцем о. Серафима*.

(Ср. эпитет "светлый", характеризующий в стихотворении Вяч. Иванова ключ.)

Вяч. Иванов писал своему сыну Димитрию 10 марта 1927 г.:

> ...если бы, говорю я, благодать Божия не проявлялась действенно в отдельно избранных душах, несмотря на национальное схизматическое отделение от вселенского единства, православная Россия не имела бы своих великих святых; а кто не чтит и не любит, например, преподобного Сергия Радонежского и преподобного Серафима Саровского, тот русский не достоин именоваться христианином, - все равно, будь он православный или католик. Ибо явление Божьей Матери Серафиму, как и св. Сергию - такая же "Нечаянная Радость" и подарок человечеству, как Ее явление в Лурде. Радостный Серафим, учивший о Духе Святом, был "старец" в Сарове, современник Пушкина. И если названные русские святые не записаны до сих пор в католические святцы, это потому только, что разделение Церквей делает невозможным обычного порядка канонизации.

Как видим, Серафим Саровский был знаковой фигурой и для позднего Вячеслава Иванова. Не случайно он дал "ангельское" имя Серафим при крещении царевичу - главному герою *Повести о Светомире*, над которой он работал с 1928 г. до своих последних дней. И по точному замечанию С. С. Аверинцева (в комментариях к *Повести*), это второе имя царевича соотносится с "преподобным Серафимом, причисленном к лику святых на памяти поэта, в котором часто видели предвосхищение некоего грядущего преображения России, а может быть, и вселенского христианства".

Таким образом, стихотворение Вяч. Иванова "Уж расставались мы...", посвященное Зуммеру и написанное в 1926 г., за два года до начала работы над *Повестью о Светомире*, можно считать еще одним из подступов к этой *Повести*.

Однако тема Серафима Саровского не единственная тема бесед Вяч. Иванова с Зуммером - в жизни, в письмах и в стихотворении. Была еще одна тема, и едва ли не главная, в диалоге поэта и историка искусства - творчество художника Александра Иванова и его *Библейские эскизы*. В рукописном отделе киевской научной библиотеки в фонде В. М. Зуммера удалось обнаружить два неизвестных ранее отзыва Вяч. Иванова о его докторской диссертации, посвященной главным образом *Библейским эскизам* А.

Иванова - отчет о диссертации и представление с общей характеристикой научной деятельности Зуммера. Эти тексты, как мне кажется, являют значительный интерес. Прежде всего в них дается подробная оценка творчества А. Иванова - в опубликованных текстах Вяч. Иванова об этом, как отмечалось, нет ни слова. Кроме того, из этого отчета мы узнаем об отношении Вяч. Иванова к известной книге философа гегельянца Д. Штрауса *Жизнь Иисуса*, имя которого он иронически упоминает в поэме *Младенчество* и в *Автобиографическом письме* (там же он упоминает и его ученика и биографа Э. Целлера, семинар которого он посещал в берлинском университете). Исходя из этих фактов становится понятно, что заглавие рецензии Вяч. Иванова на книгу Н. Бердяева *Смысл творчества* (1916) *О старой и новой вере* восходит к книге Д. Штрауса *Старая и новая вера*.

Вяч. Иванов, высоко оценив диссертацию В. Зуммера, как бы ставит последнюю точку в полемике, которая развернулась еще в 1916 г. в журнале *Аполлон*, где А. Бенуа и Н. Машковцев утверждали, что Зуммер в своих штудиях слишком "немец" и преувеличивает значение книги Д. Штрауса *Жизнь Иисуса* для А. Иванова в ту пору, когда он работал над *Библейскими эскизами*. (А. Бенуа решительно отвергал связь "замысла" композиций *Библейских эскизов* Александра Иванова со Штраусом). В официальном представлении в Факультет Общественных Наук Азербайджанского университета профессор Вяч. Иванов писал:

> Двумя работами *Библейские композиции Ал. Иванова* и *О вере и храме Ал. Иванова* В. М. Зуммер занял одно из первых мест в кругу лиц, посвятивших свои усилия раскрытию значения гениальнейшего из русских живописцев нового времени.

Разумеется, в советское время в монографиях и статьях об Александре Иванове (Н. Романов, Н. Машковцев, М. Алпатов) труды Зуммера вообще почти не упоминались, а если и упоминались, то главным образом со знаком минус. М. М. Аленов в своей диссертации и в монографии об А. Иванове (1980, с.73) дает краткую характеристику трудам Зуммера и признает, что Зуммер первым установил зависимость художника в расположении фигур от построений немецкого ученого. Лишь в 1990 г. была опубликована глава *"Библейские эскизы" Александра Иванова* из докторской

диссертации известного искусствоведа Н. Н. Пунина, в которой были высоко оценены все труды В. М. Зуммера об Александре Иванове, - от первой работы *Система библейских композиций А. А. Иванова*, напечатанной в 1914 г., до последней, *Ал. Иванов - художник и просветитель*, написанной в 1949 г., которая сохранилась у Пунина (ныне - в семейном архиве). Н. Н. Пунин, как и Зуммер, считает, что "Штраус помог А. Иванову приблизиться к тому синтетическому мировоззрению, в котором слились в более или менее органическом единстве его общественные, религиозно-этические и художественные взгляды".

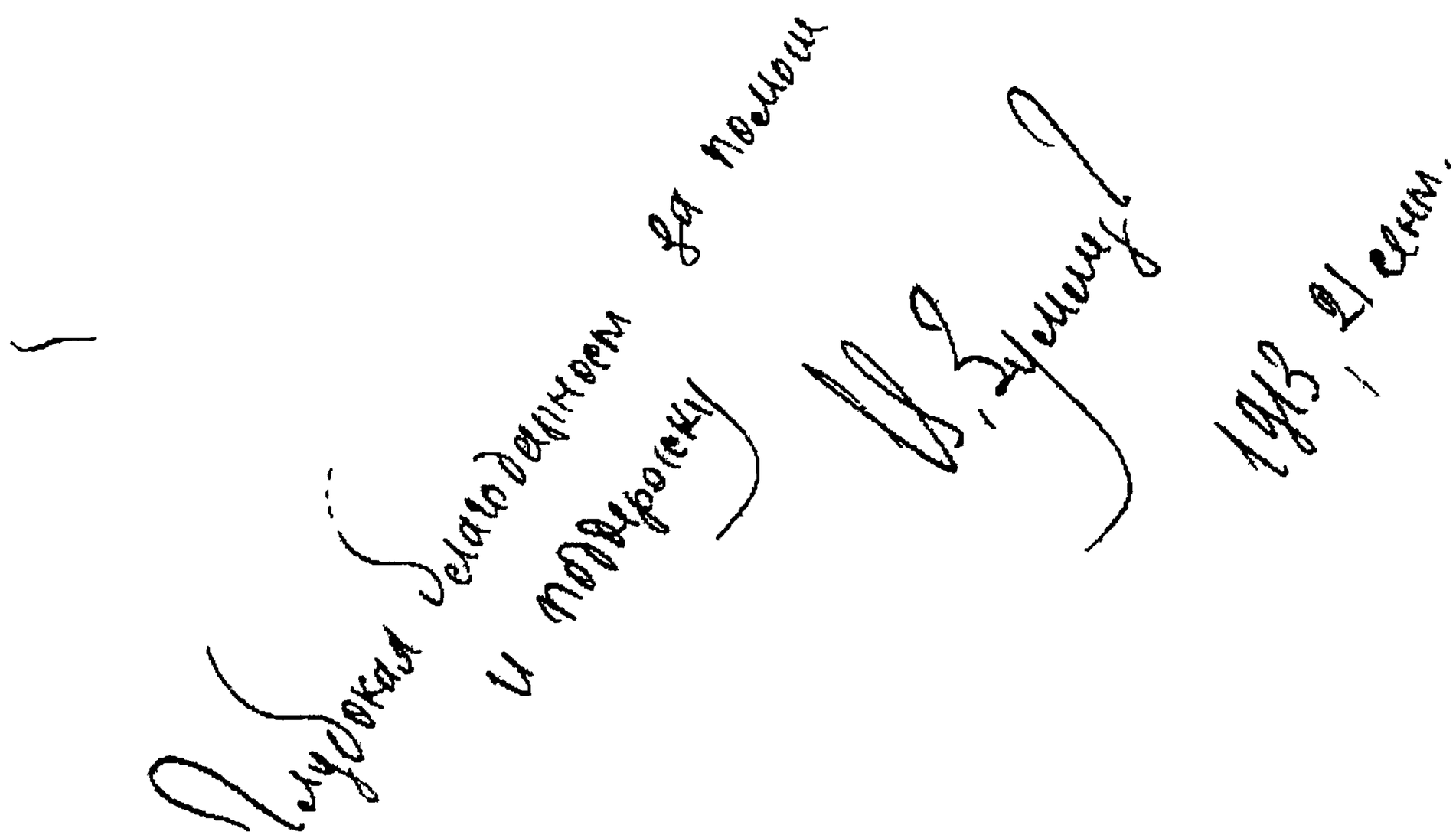
За несколько месяцев до своего ареста Н. Н. Пунин, продолжая работать над докторской диссертацией о творчестве А. А. Иванова, писал 31 января 1949 г. В. М. Зуммеру в Остер:

> Мне хочется выразить Вам свое восхищение Вашими трудами. Сколько в них научной ответственности, точности, уменья себя ограничить и вместе с тем какая смелость мысли. Я уже много раз перечитываю их и все нахожу новые, не сразу замеченные мною драгоценные наблюдения и строгие мысли. В пресловутой полемике Вы одержали блестящую победу и с каким великодушием! Вопрос о взаимоотношении *Системы* с книгой Штрауса я считаю навсегда решенным. Но мне хочется пойти несколько дальше и я позволил себе утверждать в своей работе, что книга Штрауса в известной мере "стала движущим фактором духовного развития Иванова" <...> Я показывал *Эсхатологию* А. А. Ахматовой, которая Вас почему-то немного боится; она была очень заинтересована; вообще я пропагандирую Вас, как могу, так что аппарат к одной из глав моей работы состоит из сплошных ссылок на Зуммера. Да это и естественно, т. к. Ваши работы прочно вошли в историографию русского искусства (см.: Н. Пунин, *Мир светел любовью. Дневник. Письма*. М. 2000, 413).

К глубокому сожалению, здесь я вынужден остановиться – неумолимые обстоятельства уводят меня в больницу. Если операция пройдет успешно, я надеюсь опубликовать эту работу в завершенной редакции.

В. М ЗУММЕРЪ.

ДІОНИСЪ ЭРМИТАЖНЫЙ.



КІЕВЪ
Типографія Императорскаго Университета Св. Владиміра
Университетская ул. д. № 7 Корчак-Новицкаго и Меринговская 6
191

ЛЕНА СИЛАРД

К ПРОБЛЕМЕ "ТЕУРГИЧЕСКОГО ПОСТУЛАТА"

Настоящая работа представляет собой комментарий к схемам статьи Вяч. Иванова *О границах искусства* (1913), в которой - как и во многих других трудах символистов, особенно младшего поколения, - формулировались фундаментальные положения культурологии и эстетики символизма. Среди них особенно примечательны и продуктивны, на мой взгляд, различения между тремя видами коммуникации: прагматической, литургической и эстетической. Сосредотачиваясь на этом аспекте эстетики символизма, в поле зрения следует, видимо, включить и такие работы Вяч. Иванова, как *Поэт и чернь* (1904), *Символика эстетических начал* (первоначальное название - *О нисхождении*, 1905), *Две стихии в современном символизме* (1908), *Ф. Ницше* (1908), *Религиозное дело Вл. Соловьева* (1910), *Чурлянис и проблема синтеза искусств* (1914), *Взгляд Скрябина на искусство* (1915), *Forma formans e forma formata* (1947), а также *Апокалипсис в русской поэзии* (1905), *Театр и современная драма*, *Мысль и язык* (1910), *Эмблематика смысла*, *Магия слов* (*Символизм*, 1910), *Жезл Аарона* (1917) Андрея Белого.

Воспроизводимые здесь схемы свидетельствуют, что процесс создания творений искусства Вяч. Иванов понимал как сочетание двух основных внутренних движений: духовного восхождения человека, посильно приобщающего к высшим (вечным), онтологически фундированным истинам, и следующего затем нисхождения его, уже в качестве художника, к воплощению внутренне постигнутого в соответственно оформляющемся материале.[1] Уже в статье *О нисхождении* Вяч. Иванов предлагает целый ряд образов: "семицветной, над пышноцветной землей воздвигшейся радуги", "прянувшего вала", "sursum corda" горных вершин, пирамиды, "башенного вызова", "треугольного «орла» греческого портика и пирамидальных групп Рафаэля" - чтобы в

---

[1] АЛЕКСАНДРОВ А., Блок и дионисово действо. Studia Slavica Hungarica 1-4, 1996.

сенсуально воспринимаемой форме выразить специфичность того движения души, которое, окрыляя нас, являет в нас "божественныя эхо дерзновенной воли"[2]. Опорой же этому размышлению служат известный тезис бл.Августина: "Transcende te ipsum" и формула Гете:

Du regst und rührst ein kräftiges Beschließen,
Zum höchsten Dasein immerfort zu streben.[3]

Принцип восхождения, противопоставляемый "горизонтальной линии" справедливости и равенства[4] и указывающий на области, запредельные эстетике, таит в себе - по слову Вяч. Иванова - "символику теургической тайны и мистической антиномии"[5]. В схеме 1, сопровождающей статью *О границах искусства*, на это указывает со всей очевидностью гексаграмма-гексальфа с особо изображенной семеркой в ее центре, символизирующая "согласие Мировой Души на приятие интуитивной истины, опосредствованной творчеством художника"[6].

Как известно, гексаграмма-гексальфа, совмещая оба пифагорейских треугольника и знаменуя единство духа (треугольник вершиною вверх) и материи (треугольник вершиною вниз), макрокосма и микрокосма, женского и мужского принципов, т.е. символизируя работу единения, с древнейших времен считалась магическим знаком (Sigillum Salomonis), споспешествующим успешному завершению великого дела (Opus Magnum) мага-теурга.[7]

Не представляет сомнения, что Вяч. Иванов (как, впрочем, и А. Белый, и многие другие символисты) был хорошо знаком с самыми разнообразными формами и проявлениями мистических традиций: начиная с текстов Герметического Корпуса и разного качества комментариев к ним и кончая разнообразными организационными формами, причастными мистицизму: соответствующими обществами,

---

[2] Весы 5, 1905, 26-27, 30.

[3] GOETHE J. W., Faust II, 1 (цитируется там же).

[4] Весы 5, 1905, 32.

[5] Весы 5, 1905, 27.

[6] ИВАНОВ В., Собрание сочинений. Т. I-IV, Bruxelles 1971-1987. Т. II, 1974, 631. В дальнейшем СС.

[7] BINDEL E., Die geistigen Grundlagen der Zahlen. Frankfurt/Main 1983.

орденскими структурами и т. д.[8]. Из не опубликованной пока переписки Вяч. Иванова с А. Минцловой, в частности, известно, что под ее водительством он посвятился во вторую степень розенкрейцерства и, несмотря на ее предупреждения, не оказался абсолютно за пределами масонства (см. об этом в той же моей статье).

Что же касается текстов *Герметического Корпуса*, то разного уровня пересказами его даже банализованная теософская литература, и, в частности книги Блаватской, во времена Вяч. Иванова были буквально перенасыщены. Судя по адресованному Вяч. Иванову письму Анны Рудольфовны Минцловой от 21 ноября 1909 г., внимания его не миновала и *Изумрудная скрижаль Гермеса*, а из ее же письма от 13 декабря 1909 г. видно, что ему был известен *Герметический Корпус* и с комментариями Дж. Р. Мида[9], переопубликованный, кстати, в русском переводе в нынешнем, 2000 году. Во всяком случае, в этом письме Минцлова говорит о работах Мида как бы в ответ на вопрос об их значимости ("...что касается Мида... о, да, конечно, я бы о ч е н ь печатала") и потом добавляет - в характерном для нее стиле: "...этого великолепного, прекрасного огненного Меада (так! - Л. С.), которого н е поняло Теософ<ское> общ<ество> с о в с е м - этого Гениального ученого, бросившего всю «карьеру» свою, чтобы стать личным секретарем больной, полунищей старухи, безумной и дикой (L. P. Blavatsky)"[10]. Примечательно тем не менее, что в своей бакинской диссертации *Дионис и прадионисийство* Вяч. Иванов, - трактуя *Поймандр* и учитывая долгую традицию интерпретации этого текста, в частности, Лактанция, - ссылается не на Мида (тем более не на Менара), а на Райценштайна[11], которого, кстати, как и Менара, Мид обильно комментирует. Из этого следует, видимо, что, будучи знаком с материалами весьма широкого спектра, от "элитарного" до "субкультурного", Вяч. Иванов оперировал ими в

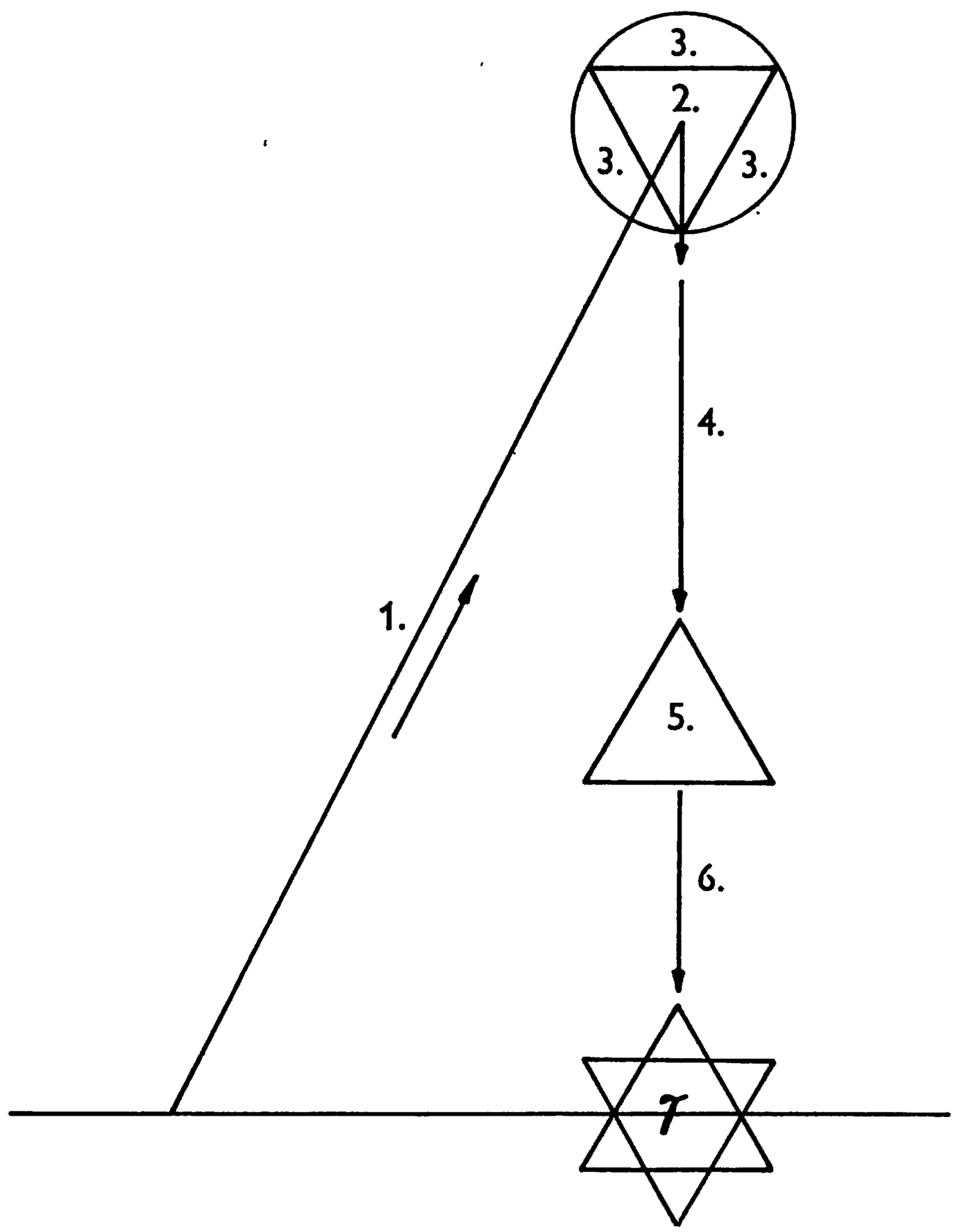
---

[8] См. книгу БОГОМОЛОВА Н., Русская литература начала XX века и оккультизм. М. 1999, а также мою статью: "Орфей растерзанный" и наследие орфизма.// Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М. 1999.

[9] MEAD G. R. S., Thrice-Greatest Hermes. Studies in Hellenistic Theosophy and Gnosis. 3 vol., London 1906.

[10] Римский архив В. Иванова. За возможность познакомиться с этим материалом благодарю Д. В. Иванова.

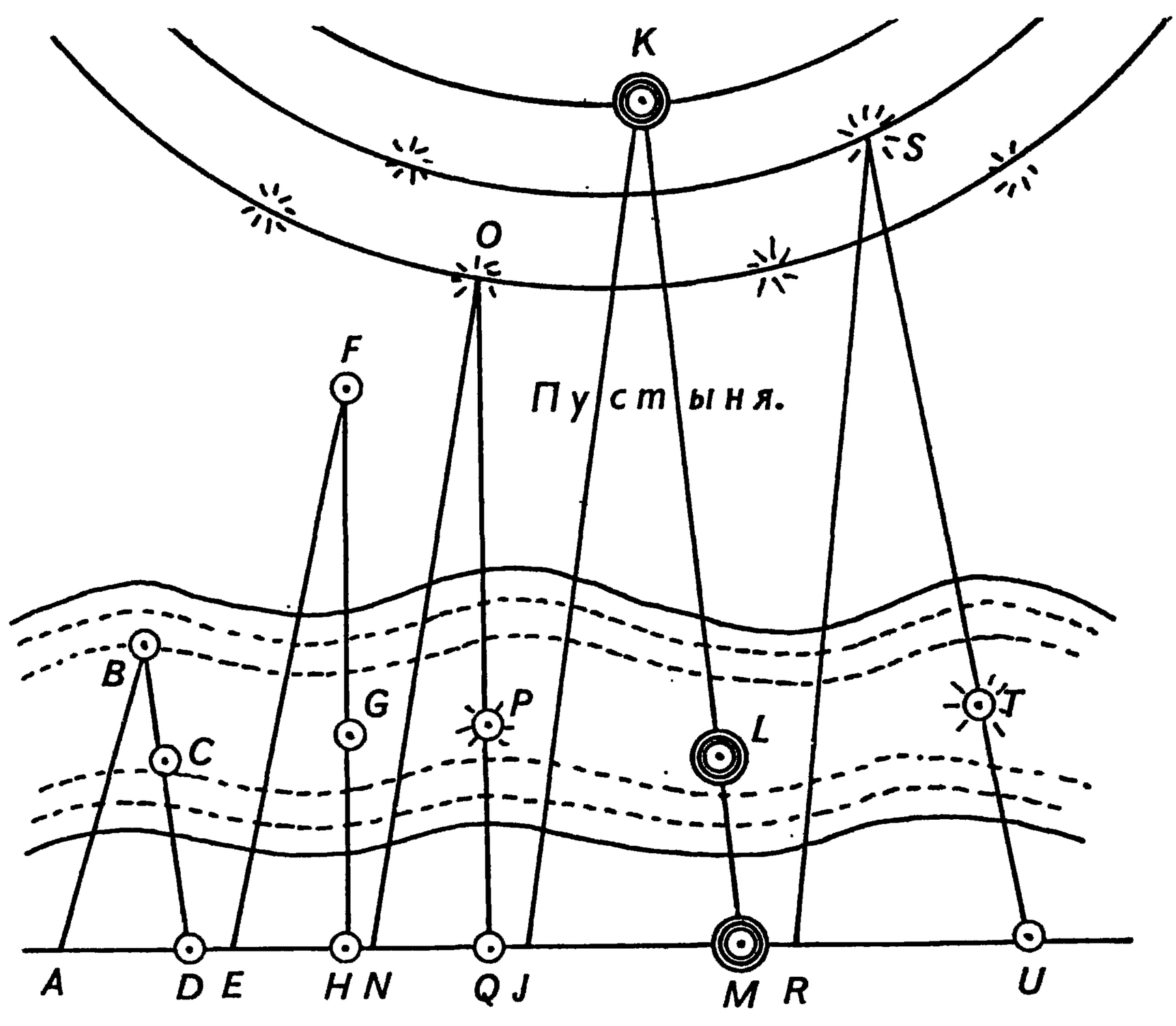
[11] REITZENSTEIN R., Poimandres. Leipzig 1904.



ЛИНИЯ ВОСХОЖДЕНИЯ. 1—3. Зачатие художественного произведения: 1) дионисийское волнение; 2) дионисийская эпифания [α] — интуитивное созерцание или постижение; 3) катарсис, зачатие.

ЛИНИЯ НИСХОЖДЕНИЯ. 4—7. Рождение художественного произведения: 4) дионисийское волнение; 5) аполлинийское сновидение [β] — зеркальное отражение интуитивного момента в памяти; 6) дионисийское волнение; 7) художественное воплощение [γ] — согласие Мировой Души на приятие интуитивной истины, опосредствованной творчеством художника (синтез начал аполлинийского и дионисийского).

ИВАНОВ В., О границах искусства. // ИВАНОВ В., Собрание сочинений II. Bruxelles 1974, 631.



ABCD — творчество субъективистическое.

EFGH — реалистическое искусство (Флобэр).

JKLM — творчество Данта.

NOPQ и RSTU — типы высокого символизма.

B — точка субъективистической зеркальности.

F — точка трансцендентного созерцания преодолеваемой действительности.

O, S, K — точки интуитивного постижения высших реальностей.

C, G, P, L, T — точки аполлинийского созерцания апогеев восхождения, «сны» художника.

D, H, Q, M, U — точки художественного воплощения (так, M — «Божественная Комедия»).

ИВАНОВ В., О границах искусства. // ИВАНОВ В., Собрание сочинений II. Bruxelles 1974, 645.

высшей степени дифференцированно, хотя, впрочем, не исключено, что его выбор в этом случае был обусловлен акцентом на архетипе растерзания-расчленения, необходимого для анализа феномена дионисийства. Как бы то ни было, присутствие в схеме Вяч. Иванова гексаграммы - знака, к XX в. уже банализованного элементарной литературой по магии (см. книги Папюса), не должно миновать нашего внимания. Как не должен миновать нашего внимания и тот факт, что этим знаком помечен в схеме Вяч. Иванова завершающий момент творческого акта, охарактеризованный как момент "согласия Мировой Души"...

Категория Мировой Души присутствует во многих работах Вяч. Иванова, интегрируя идеи, восходящие к разным традициям, - но всегда ориентированные на концепт космического всеединства, - и каждый раз выдвигает на первый план иные смысловые аспекты, обусловленные контекстом. Так в статье *Голубой цветок* Вяч. Иванов, именуя Новалиса "первым предтечей перед последним проникновением в тайну Мировой души", напоминает, что в творчестве немецкого поэта присутствует "Мировая Душа, понятая как Вечная Женственность", и что в своей невесте Софии он также видел один из образов Мировой души (СС.IV, 739). Эти акценты подчеркнуто указывают на связь новалисовых установок с теми, которые пришли в мир русского символизма прежде всего в русле софиологии Вл. Соловьева. Но в работе *О границах искусства* сосредоточенность на проблеме художественного творчества как акта восхождения к Всеединству свидетельствует, что в этом случае Вяч. Иванов ориентирован преимущественно на Шеллинга (роль идей которого в мире Вл. Соловьева, как известно, трудно переоценить. А. Кожев, в частности, счел возможным даже заключить, что "отличия, разделяющие учения Соловьева и Шеллинга, едва уловимы"[12] .

Как известно, Шеллинг (как, впрочем, и Новалис, и многие другие), осознавая универсум в качестве единого организма, формулировал идею этого единства через понятие Мировой Души, именуя этим концептом "бессознательно-духовную основу универсума" (*Философия природы*). Но - рассматривая различные

---

[12] См. его: Религиозная метафизика Владимира Соловьева. Вопросы философии 3, 2000, 132.

ступени становления этой "бессознательно-духовной природы" и уделяя особое внимание "интеллектуальной интуиции", которая представляет собой непосредственное созерцание разумом своего предмета (*Система трансцендентального идеализма*, 1800), - Шеллинг следовал, в сущности, исходно гностической дифференциации людей, утверждая, что "интеллектуальная интуиция" - удел не всех, а лишь особо одухотворенных умов, "творческих гениев" (что соответствует homo pneumaticus гностиков). Она родственна эстетическому созерцанию и представляет собой форму "самосозерцания духа", посредством которой Я выявляет первоначальную гармонию между конечным и бесконечным. Именно потому и творения творческого гения - творения искусства, представляя собой "организмы (Gewächse) высшего типа", включают в себя "некую бесконечность, не доступную ни для какого конечного рассудка". Хотя критика наших дней в общем справедливо склонна утверждать, что шеллингова концепция Мировой Души восходит к Беме, - тип оперирования понятиями конечного и бесконечного (в соотнесении с проблемой постижимости бесконечного конечным рассудком) свидетельствует о том, что рассуждение Шеллинга опирается на фундаментальную идею Джордано Бруно. Связь свою с установками ноланской философии подчеркнул сам Шеллинг, озаглавив свой философский диалог 1802 г. именем Бруно (*Bruno, oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge*) и завершив его цитатой из Бруно, не называя имени ее автора, но представляя его в качестве философа par excellence.

В этом диалоге Шеллинг, конфронтируя Лейбница с Бруно в пользу последнего, подхватывает по крайней мере две основные идеи ноланца:

1) разрабатывая понятие бесконечной конечности в абсолюте, Шеллинг принимает по-нолански акцентированный принцип соотнесения конечного с бесконечным, который был в начале XX в. актуализован для русского символизма 2-го поколения теориями Н. Бугаева и Г. Кантора, прокомментированными о. П. Флоренским.[13]

---

[13] В примечание: имея в виду русскую мысль начала XX в., следует, конечно, вспомнить и о долгой и широко понимаемой мистической традиции пониманий связи конечного с бесконечным, в частности, слова из текста *Бытие*

2) Другая идея, подхваченная Шеллингом в аранжировке ноланца, оказалась утверждением исходного е д и н с т в а (не параллелизма, как будет потом у Бодлера, а именно единства при всей их д и ф ф е р е н ц и р о в а н н о с т и) психических, духовных и физических явлений, основа которого и есть - Anima Mundi - Мировая Душа, соотносимая с Софией, но не равнозначная ей. Признанием сущностности Мировой Души Шеллинг обосновывал свое предсказание непреложности будущего синтеза "мифологии" и "новой науки". Это предсказание оказалось действенно и для Гете, который - как свидетельствует его дневниковая запись - прочел диалог Шеллинга *Бруно* 15 марта 1802 г.[14] и - видимо, побуждаемый этим трудом, - обратился к более углубленному чтению работ ноланца (вскоре он уже проработал 6 творений Джордано Бруно[15]. (Роль идей и образов-мотивов ноланской философии в творчестве Гете описана достаточно подробно в той же работе).

Как известно, будущий синтез мифологии и новой науки предвещал и столь почитаемый Вяч. Ивановым Новалис, который тоже мотивировал его исходным единством духовных, психических и физических явлений, утверждаемым концептом Мировой Души. В среде символизма были особенно популярны его *Ученики в Саисе* (переведенные А. Минцловой) с их инвективами в адрес "логических автоматов", анатомирующих мир, но мы не должны забывать и о *Философских записках* Новалиса.

разумное, который пришел в русскую культуру в переводе с французского, подготовленном и опубликованном группой Новикова в 1787 г. в качестве масонского, хотя этот французский текст представлял собой всего-навсего свободное прозаическое переложение *Ночных размышлений* Эдварда Юнга /Янга (YOUNG Edward, *Night Thoughts or, the Complaint and the Consolation*). Б. Пильняк, зная, что в русскую культуру это размышление пришло "в переводе с французского" вместе с новиковской масонской утопией, - поместил цитату из него: "...когда будущее молчит о судьбине нашей, всякая преходящая минута вечностью начинаться может", - в качестве эпиграфа к роману *Голый год*, где, играя гротесками конфронтировал большевистскую, анархистскую и масонскую утопии преобразования мира (см. об этом мою статью в *Russica Romana*).

[14] См.: SÄNGER Werner, Goethe und Giordano Bruno. Berlin: Emil Ebering 1930, 45, 47, 51.

[15] SÄNGER W., Goethe und Giordano Bruno, 57.

Уместно будет напомнить, что современная наука (прежде всего биология, но также и физика), выдвигая понятие с и н е р г е т и к и как "единой науки о единой природе", решительно обратилась к шеллинговой идее мира - единого организма, одобрительно цитируя пассажи из его трактата *О Мировой душе* (1797 г.)[16]

Возвращаясь к сказанному выше, хотелось бы снова подчеркнуть: хотя концепт Мировой Души, представленный немецкой философской традицией, и в частности Шеллингом, обычно связывают с наследием мистики Беме, - не следует забывать, что философский диалог Шеллинга, демонстративно озаглавленный именем Бруно, подчеркивает его ориентацию на философию ноланца, а вместе с ней и на ту ветвь комплекса идей итальянского Ренессанса, которую составляли "маги" - "оккультисты" и которую теперь уже не опасаются именовать естественно-научной.

Примечательно, что А. Белый, восставая против банализации эзотерических учений и пытаясь защитить от опошления понятие оккультизма, выделял именно эту традицию, цитирую:

> "Оккультисты" - это те, кто стоял на рубеже между нашей эрой и средневековой схоластикой... Я назову только следующие имена: Аббат Триттгейм, Агриппа Неттесгеймский (автор *Оккультной философии*, убежденнейший оккультист), его ученик Иоган Вейр (ученый врач, первый настаивавший на том, что ведьмовство есть психопатическая болезнь), Теофраст Бомбаст Парацельс, Генрих Кунрат, Николай Фламмель, Кирхер, Флюдд и т. д. (Флюдд, Кунрат, Кирхер, Парацельс - розенкрейцеры). Непошлое понимание Джордано Бруно заставляет его, без сомнения, отнести к этому ряду имен. Фаланга этих оккультистов непроизвольно переходит к отцам

---

[16] Я имею в виду, прежде всего, статью: КНЯЗЕВА Е., ТУРОБОЕВ А., Наука о единой природе. Новый мир 3, 2000, но стоит обратить внимание и на интервью с Г. Хакеном о перспективах синергетики, опубликованное в том же журнале в 3 за 2000 г., и на такие работы, как: KÜPPERS Bernd-Olaf, Natur als Organismus. Schellings frühe Naturphilosophie und ihre Bedeutung für die moderne Biologie. Frankfurt/Main 1992; HEUSER-KESSLER Marie-Luise, Die Produktivität der Natur. Schellings Naturphilosophie und das neue Paradigma der Selbsorganisation in den Naturwissenschaften. Berlin 1992.

естествознания. Например, Ньютон: его "сила" есть, конечно, qualitas occulta[17].

В системе идей ноланца концепция Мировой Души (Anima Mundi) функционировала в качестве основы представления о диалектике единства и многообразия универсума, его духовных и психофизических основ. Как известно, Бруно понимал вселенную со всем ее бесконечным множеством миров и отсутствием единственного центра как одухотворенное всеединство (Unomnia), субстанциональный носитель которого - от монады до преддверья Монады монад, - проявляясь по-разному в разных формах, составляет своего рода лестницу ступеней бытия, сопряженных бесконечным трансформизмом, который преобразует эту "лестницу" в "круговорот", "колесо" (rotae).

Справедливо принято подчеркивать, что монадология Бруно восходит к монадологии Николая Кузанского, на которого Бруно ссылается, но не будет излишней смелостью утверждать, что первичными инспирациями монадология Бруно обязана *Герметическому Корпусу*, и прежде всего - тексту 4-5 *Чаша или Монада*, где утверждается: "...из Единой Души, Всеобщей Души, произошли все эти души, которые должны вращаться в космосе"[18]. "Божественный Образ (Монада) - Путь, который поведет тебя вверх... Образ, который станет твоим проводником"[19]*. В текстах Бруно эта мысль развернута в рассуждение о том, что Монада - это само

---

[17] Из письма М. Морозовой // Минувшее 6. М. 1992, 419-420. Стоит обратить внимание на представленную здесь последовательность имен с переходом от Бруно к Ньютону, в текстах А. Белого устойчивым.

[18] Ключ, 110. Здесь и в дальнейшем цитирую по изданию: МИД Дж. Р. С., Трижды Величайший Гермес. Москва: Алетейа 2000.

[19] Чаша или Монада, 72.

* Примечание: Только что - наконец-то! - на русский язык переведена впервые опубликованная в 1964 г. монография ИЕЙТС Френсис, Джордано Бруно и герметическая традиция. Москва: НЛО 2000, где, как и в ее же книге о Джордано Бруно *Искусство памяти*, указывается на роль Бруно в активизации европейского розенкрейцерства, ориентированного на герметизм. Но даже этот фундаментальный труд не раскрывает, на мой взгляд, с достаточной полнотой, скольким обязана философия Бруно (а значит - и ее восприемников) тому, что принято называть учением Трисмегиста.

Божество, только в каждой монаде слагается и является Оно в особой форме. Это и есть самая глубокая противоположность, содержащаяся во вселенной; всякая ее монада - зеркало мира, оно в одно и то же время и целое, и вещь, отличающаяся от всех других, она повсюду одна и та же мировая сила, но все же всякий раз в ином образе. Целое существует, поскольку оно живет в единичном, единичное существует, поскольку носит в себе силу целого. Omnia ubique.

В *Изгнании торжествующего зверя* та же мысль о всеединстве (Unomnia) формулируется так:

> Духовная... субстанция есть некий принцип, некое начало, действующее и образующее изнутри, от коего, коим и вокруг коего идет созидание: она есть точь-в-точь как кормчий на корабле, как отец семейства и как артист, что не извне, но изнутри строит и приспособляет здание. Во власти этого принципа объединять противоположные элементы, уравновешивать в известной гармонии несогласные свойства, созидать и поддерживать состав живого существа.[20]

И наконец:

> По своей субстанции, внутренней сущности, все есть одно: Единое, Бесконечное Божество. Ни одна из единичных вещей не самостоятельна, каждая существует лишь поскольку она явление Вечной и Бесконечной Божественной Силы... Это есть вечная творческая деятельность, действующая сила природы, причина всех вещей. Божество - действующая причина - Natura Naturans - всех вещей.[21]

Забегая вперед, обращу внимание на то, что у Вяч. Иванова это концептуальное утверждение всеединства, будучи приложенным к сфере искусства, приобрело следующую форму:

> Размышление о природе привело метафизиков эпохи Возрождения к различению понятий natura naturans и natura naturata. Так размышление об искусстве приводит нас к выводу,

---

[20] Изгнание торжествующего зверя, 21.

[21] Цитирую по книге ШМАКОВА В., Великие Арканы Таро. М. 1996, 102.

что понятие формы художественной двулико, что различны должны быть форма зиждущая - forma formans- и форма созижденная - forma formata (CC.III, 667).

И снова:

В прежние времена некоторые метафизики, размышляя о природе, стали различать понятия: natura naturans и natura naturata, подобно этому и мы в искусстве отличаем форму созижденную... и форму зиждущую, существующую ante rem" (CC.III, 679)

Именно с представлением о Мировой Душе как явлении "Вечной и Бесконечной Божественной силы" и ее творческой деятельности тесно связан концепт назначения человека и принципа восхождения - нисхождения. Отчетливо формулируется он уже в диалоге *Ключ*, *Герметического Корпуса*:

Гермес: ...душа человеческая может сделаться подобной Богу, даже оставаясь в человеческом теле, если только она созерцает Красоту Блага...
Тат: Сделаться подобной Богу? Отец, что ты имеешь в виду?
Гермес: Для каждой отделенной души возможны трансформации..."[22] .

Или, там же:

...настоящий ч е л о в е к выше даже, чем боги, или, по крайней мере, боги и люди равны по силе своей. Ибо ни один из богов небесных не сошел на землю, через небесную грань переступив, тогда как человек взошел на небеса и измерил их..., и даже не покидая землю, он взошел, воспарил ввысь. Столь велик был размах, обретенный им в экстазе."[23]

В *Поймандре* (столь часто цитируемом Вяч. Ивановым) эта мысль уже преобразуется в конкретную идею восхождения: "о Ум,..

---

[22] Ключ, 110.
[23] Ключ, 118.

просвети меня еще в том, как совершается восхождение"[24] - о пути через 7 сфер к 8-ой), -

> ...если ты не сделаешь себя равным Богу, ты не сможешь его постигнуть, ибо подобное понимается только подобным... Поверь, что для тебя нет ничего невозможного, считай себя бессмертным и способным познать все, все искусства, все науки, природу всех живых существ... Вознесись выше всех высот, спустись ниже всех глубин... Представь себе, что ты одновременно везде, на земле, в море, в небе, что ты еще не родился, что ты в утробе матери, что ты молодой, старый, мертвый, после смерти. Если ты охватишь своей мыслью все сразу - времена, места, вещи, качества, количества, - ты сможешь постигнуть Бога"[25].

Идея восхождения - нисхождения как деятельности интеллекта занимает едва ли не центральное место в доктрине Раймонда Луллия (*Liber de ascensu et descensu intellectus*, см. также иллюстрацию к изданию 1512 г.). Однако на первый план она выдвигается в ноланской философии, оформившись в учение о героическом энтузиазме (*Cabala del cavallo Pegaseo*, 1585; *De gli eroici furori*, 1585).

Как убедительно доказала Ф. Иейтс[26], Бруно, формулируя концепцию героического энтузиазма, исходил прежде всего из Марсилио Фичино, который в своих комментариях к *Симпозиуму* Платона предложил различать следующие 4 ступени энтузиазма[27]:

1) "фурор" поэтического вдохновения - под водительством Муз,

---

[24] Поймандр, 19.

[25] Поймандр, 34-35.

[26] ИЕЙТС Ф., Джордано Бруно и герметическая традиция. Москва: НЛО 2000, 281-282.

[27] "Quattro... sono le spezie del divino furore: il primo è il furore poetico: il secondo misteriale cioè sacerdotale: il terzo la divinazione, il quarto è lo affetto dello Amore. La Poesia da le Muse, il misterio da Bacco, la divinazione da Apolline, lo Amore depende da Venere" (FICINO Marsilio, Sopra lo Amore, ovvero Convinto di Platone. Lanciano: R.Carabba ed. 1914, 151).

2) "фурор" религиозного вдохновения - под водительством Диониса,

3) "фурор" профетического вдохновения - под водительством Аполлона,

4) "фурор" любви - под водительством Венеры.

В той же степени детализирует Фичино и ступени восхождения:

> L'animo sale fino allo spirito attraverso quattro gradi; secondo la dottrina platonica... l'animo nostro ascenda sino al piano dello spirito. Tale ascesa, infatti, si realizza attraverso la sensazione, l'immaginazione, la fantasia ed infine l'intelligenza[28].

Следует заметить, что иногда эта цифра преобразуется в пять ступеней, но во всяком случае числу ступеней восхождения соответствует число ступеней нисхождения, создавая гармоническое единство человеческого бытия, как это утверждается 1-ой и 2-ой главами 3-ей книги комментариев Фичино к Платону:

> La discesa avviene attraverso i cinque gradi attraverso i quali è stata compiuta l'ascesa, e tali gradi si trovano tra loro in conessione armonica; L'anima è in grado mediano della realtà e raccoglie in unità tutti i gradi dell'essere, sia quelli superiori che quelli inferiori, mentre essa ascende ai vertici superiori e discende ai vertici inferiori dell'essere[29].

Нет сомнения, что в основе построения, предложенного Фичино, лежало стремление преодолеть дуализм Платона, перенося акцент на деятельность человека в качестве "copula mundi" - посредника между горними и дольними мирами. В сущности это означало, - как заметили уже Кассирер и, затем, Джентиле, - построение новой концепции человека. Этой установкой обусловлен, в сущности, и тот факт, что, как подчеркнула Ф. Иейтс, для флорентийских "магов" традиции герметизма значили не меньше, но, пожалуй, больше, чем Платон. (В скобках отметим, что идея посреднической роли Богочеловечества, как она сформулировалась у

---

[28] FICINO Marsilio, Teologia Platonica. A cura di Michele Schiavone. VII, libro ottavo, cap.1. Bologna 1965.

[29] FICINO M., Teologia Platonica. VIII, vol. 2, libro terzo, 219; ср. также 454.

Вл. Соловьева, вполне соприкасалась с концепцией Фичино, поскольку в ней тоже активна тенденция преодоления дуализма, особенно выразительно представленная формулой: "София - материя Божества". Кстати, и формула эта может рассматриваться как вариация утверждения Фичино, который, сопоставив идеи обширнейшей литературы о душе, заключил свой обзор выводом:

> ...non è un vivente unico se non in virtù di una vita unica né possiede un'unica vita qualora non possegga un'anima unica, onde meritamente celandosi in tutte le sfere (come molti sostengono) un'unica materia prima e per sé informe, una è anche l'anima di essa.[30]

И та же Ф. Иейтс обратила внимание на то, что, откликаясь на Фичино, Агриппа Неттесгеймский в своем труде *О сокровенной философии,* 3[31], счел вполне приемлемым фичиново различение 4-х уровней энтузиазма, но при этом оговорил, что - согласно его, Агриппы, мнению - 4-ый уровень означает уже трансмутацию и уподобляет человека божеству, делает его истинно "подобием божиим" - магом. Не трудно заметить, что модификация, внесенная Агриппой в концепцию Фичино, основывалась на установках *Герметического Корпуса*, который, разумеется, был чрезвычайно значим и для Фичино - его первого переводчика на латынь, но Фичино стремился, однако, принимая во внимание идеи герметизма, по мере возможности не допускать их противоречий с концепциями христианства. Потому и, в принципе, сходная идея богоподобия человека у Фичино формулировалась иначе:

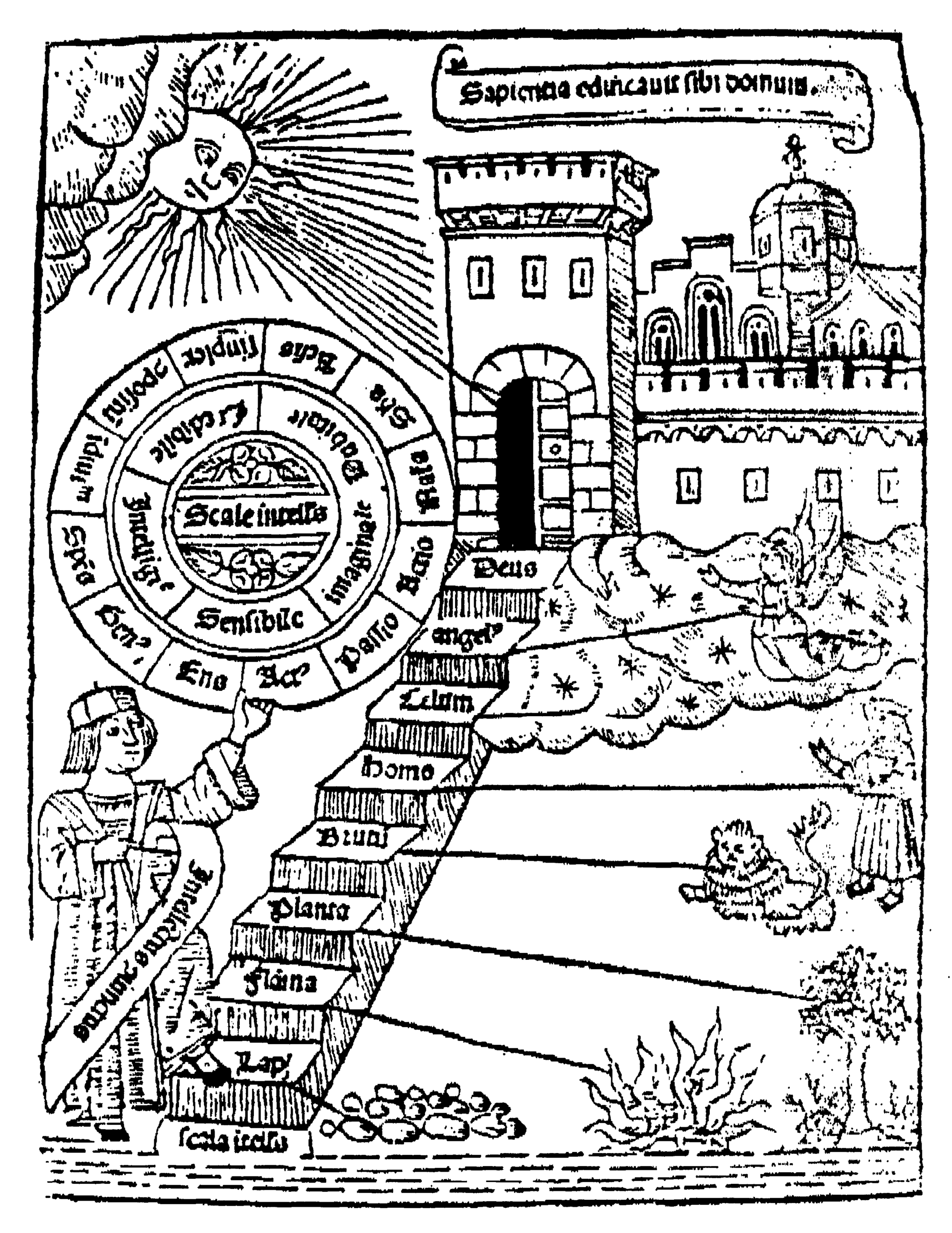
> ...l'animo pieno di Dio si dirige verso Dio in proporzione alla misura in cui, illuminata dalla luce divina, riconosce Dio, ed in cui, acceso dal calore divino, è assetato di esso. Da ciò l'animo è trasformato in un tempio di Dio, per dirla con Xuto pitagorico, il quale ritiene che il tempio di Dio non possa mai crollare.[32]

---

[30] FICINO M., Teologia Platonica. Libro ottavo, cap. 1.

[31] NETTESHEIM Agrippa von, De occulta philosophia. III, 49. (Опубликовано в 1531-1533г.)

[32] FICINO M., Teologia Platonica. VIII, libro 14, cap. 8, 239.



LULLUS Raimundus, Liber de ascensu et descensu intellectus. Valencia 1512.

Исходя из Фичино, вышеприведенного замечания Агриппы и герметической идеи касательно возможности трансмутации, приравнивающей человека божеству (см. приведенные выше цитаты), Бруно создает свою концепцию 4-уровневого восхождения к Всеединству, которое он именует то Anima Mundi, то Unomnia. Его 4 ступени:

1) sensus - чувство,
2) ratio - рассудок,
3) intellectus - разум,
4) animus - дух.

Несколько моментов в преобразованиях, проведенных ноланцем, особенно примечательны:

1. Прежде всего обращает на себя внимание решительное стремление Бруно продолжить традицию преодоления границы - предела, устанавливаемого дуализмам Платона: зачастую иронические выпады против знаменитого образа "пещеры" (caverna) буквально рассыпаны по текстам Бруно. С этим, видимо, связано и очевидное преобладание образа-мотива полета, много позднее подхваченного и Ницше и унаследованного творчеством символистов, ориентированных на концепцию восхождения, а также философией близкого им круга.[33]

2. Во-2-х: пересматривая концепцию Фичино сквозь призму поправки Агриппы, Бруно трансформирует любовь, как она понималась у Фичино (преимущественно в неоплатонической традиции) в любовь к Всеединству (Unomnia), акцентируя при этом принцип равнопризнания как взаимодействия микрокосма с макрокосмом. Пожалуй, ближе всего к этому пониманию, несмотря на терминологическое различие, Ницшево: "Я люблю тебя, Вечность" ("Ich liebe dich, Ewigkeit!")

3. В-3-х: уже само именование ступеней подсказывает, что у Бруно речь пойдет не о разных породах людей, что Шеллингу было подсказано гностицизмом, а о разных состояниях, модусах бытия и его антропологических проявлениях, высшим из которых оказывается

---

[33] Ср., в частности, книгу БЕРДЯЕВА Н., Смысл творчества. Опыт оправдания человека. М. 1916, замысел которой вызревал в спорах на Башне Вяч. Иванова, а основной текст писался во Флоренции.

уровень духа, духовности (animus) с его главной манифестацией - gli eroici furrori. В устах Тансилло, одного из главных протагонистов мениппеи[34] *О героическом энтузиазме*, эта мысль формулируется так:

> ...per sentimento della propria nobiltà, ripigliano la propria e divina forma: come il furioso eroico inalzandosi per la conceputa specie della divina beltà e bontade, con l'ali de l'intelletto e voluntade intellettiva s'inalza alla divinitade lasciando la forma de suggetto più basso. E però disse: "Da suggetto più vil dovegno un Dio, Mi cangio in Dio da cosa inferiore"[35].

На русский язык выражение "gli eroici furori / il furioso eroico" обычно переводится как "героический энтузиазм" или "героический восторг". Карсавин в своей замечательной монографии о Бруно (Берлин 1923) обратил внимание на то, что слово "энтузиазм" в этом случае нужно понимать в античном смысле, как одержимость особым духом. Надо заметить, что и в *Герметическом Корпусе* идея одержимости особым духом и экстаза - как выхождения за пределы уединенного сознания, выхождения "из себя", присутствует в качестве начала возможности трансформации (не потому ли и А. Белый усиленно обыгрывает это выражение, в частности, в *Петербурге*).

Следует добавить также, что и определение "героический" в словосочетании "героический энтузиазм" предпочтительно понимать в традиции греческой архаики, где герой понимался как посредник между богами и людьми. Это предположение поддерживается набором других определений, с помощью которых Бруно описывал

---

[34] Примечание: я осмелилась именовать жанровую форму этого творения мениппеей - в бахтинском смысле, т. к. вижу в нем характерное для Бруно, особенно для его итальянских диалогов, проявление этого жанра (см. мою статью *Мениппея*): философские идеи преподносятся здесь зачастую в карнавализованной форме, стихи-сонеты, то свои, то ноланского поэта Тансилло, перемежаются прозой-комментариями и диалогами, включающими все возможные языковые регистры. В целом же 10 частей творения представляют собой карнавализованный путь посвящения в ноланскую философию с ее ядерным учением о героическом энтузиазме. Уместно будет заметить здесь, что на мениппейность итальянских диалогов Бруно обратил внимание и М. Бахтин.

[35] De gli eroici furori, 818.

это особое состояние и на которые обращает внимание тот же Карсавин, предлагая следующие переводы: "героическая ярость", "платонический экстаз" (rapto platonico), героический пафос и героические усилия и - наконец - "сверхчеловеческое вдохновение" (un'ispirazione sovrumana). Обратим внимание на формулировку: речь идет не о сверхчеловеке, как будет потом у Гете и Ницше, а о состоянии человеческого духа. Другими словами: хотя в качестве задачи и полагается такое духовное восхождение к Всеединству, которое трансформирует человеческое существо в богоподобного мага, - речь идет в конечном итоге не об особом человеке (сверхчеловеке), а об особых состояниях и КАЧЕСТВАХ ДУХА, т. е. о возможных АНТРОПОЛОГИЧЕСКИХ характеристиках, присущих людям, правда, в разной мере:

> Tansillo: ...basta che in questo et altro stato gli sia presente la divina bellezza per quanto s'estende l'orizonte della vista sua.
> Cicada: Ma de gli uomini non tutti possono giongere a quello dove puo arrivar uno o doi.
> Tansillo: Basta che tutti corrano; assai è ch'ognun faccia il sue possibile; perché l'eroico ingegno si si contenta più tosto di cascar o mancar degnamente e nell'alte imprese...[36].

Любопытно, что в этом направлении, предложенном Бруно, понимает А. Белый и сверхчеловека Ницше, интерпретируя его как бы сквозь призму концепции Бруно: "Сомнительно видеть в биологической личности сверхчеловека... Скорее это - принцип, слово, логос или норма развития..."[37].

Близка к этому и формулировка Вяч. Иванова: "Сверхчеловеческое - уже не индивидуальное, но по необходимости вселенское и даже религиозное" (*Кризис индивидуализма*. СС.I, 837). Примечательно, наконец, что П. Д. Успенский уже непосредственно связывает Ницшеву идею сверхчеловека с герметической концепцией мага:

---

[36] De gli eroici furori, 815.

[37] БЕЛЫЙ А., Фридрих Ницше. // БЕЛЫЙ А., Символизм как миропонимание. М. 1994, 182.

большую роль играет идея сверхчеловека во всех параллельных символических системах "герметической" философии, во всем "западном оккультизме" и масонских учениях. Вся "магия" основана на идее возможности п р е в р а т и т ь (разрядка моя - Л. С.) человека в "мага" или сверхчеловека.[38]

Наконец, уместно вспомнить и комментарий А. Белого к его схеме-пирамиде восхождений:

Давая имена дорогим мертвецам, мы воскрешаем их к жизни*, свет, брызнувший с верхнего треугольника пирамиды, начинает пронизывать то, что внизу*, все, умерщвленное нами в познании и творчестве, вызывается к жизни в Символе. Теперь, как Маги, мы спускаемся вниз по пирамиде, и там, где ступаем мы, возвращается право - познанию быть познанием, возвращается право творчеству быть творчеством. Мертвая пирамида становится живой*, знание жизни, умение воскресить носит в себе Посвященный в третью ступень.[39]

Следует подчеркнуть еще раз: вводя свою концепцию "героического энтузиазма", возводящего человека до уровня мага, Бруно акцентировал возможность для человека достичь особого модуса бытия с его обращенностью к Всеединству (Unomnia), к Вечности - как общую основу антропологической характеристики (так он сумел взглянуть и на собственную смерть).

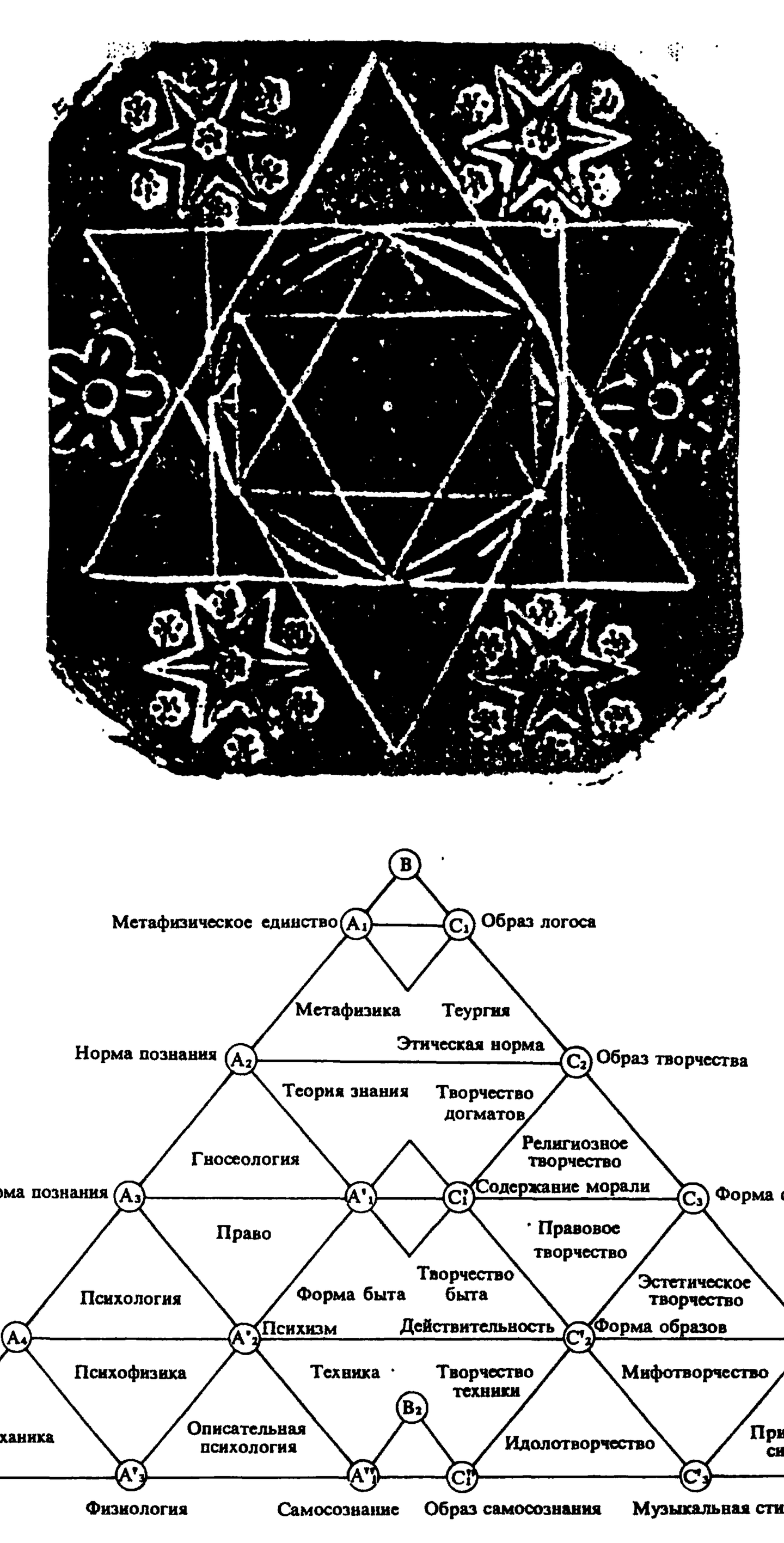
Вводя категорию "героического энтузиазма" в качестве основы ноланской философии, как - цитирую - "теоретического и практического основания мышления и жизни", Бруно полемизировал сразу в нескольких направлениях:

1) в качестве характеристики особого состояния духа (а не только сознания) категория "героического энтузиазма" противополагалась установке на рационализм всех тех - по слову ноланца - университетских педантов, с которыми он сражался в

---

[38] УСПЕНСКИЙ П., Внутренний круг. СПб. 1913, 59.

[39] БЕЛЫЙ А., Эмблематика смысла. // БЕЛЫЙ А., Символизм. М. 1910, 112-113.



BRUNO G., De triplici minimo et mensura. Frankfurt 1591, 320.
БЕЛЫЙ А., Эмблематика смысла. // БЕЛЫЙ А., Символизм как миропонимание. М. 1994, 47.

дискуссиях, настойчиво затевавшихся им в наиболее прославленных университетах Италии, Франции, Англии, Германии - и в этом отношении Бруно явился предшественником всех тех, кто выступал против тенденций крайнего рационализма, будь то примитивизированное картезианство XIX в., будь то - по слову Вяч. Иванова - фамулусы XX в. "в изъеденной молью и прикрытой новою материей шубе старинного Канта". Этим обусловлена и настойчивая ориентация ноланской философии на образное, а не понятийное мышление (что будет характерно для всей антирационалистической традиции);

2) с другой стороны, категория "героического энтузиазма" отличала себя от понимания восхождения как платонического эроса, пусть даже в дантовой трансформации. (Частично этим был обусловлен бунт Бруно против петраркизма.) Восхождение, по Бруно, - это любовь к вечности и - прежде всего - тот путь овладевания магией, на котором достигается "высшее счастье - трансформация человека в Бога" (*De gli eroici furori*). Задача формулируется в полном согласии с текстом *Поймандра*: "Таков славный конец того, кто следует мудрости: стать Богом!"

3) наконец: понятие "героического энтузиазма" включало в себя и переакцентировку в понимании Духа, утверждаемом опять-таки в согласии с герметической концепцией, вспомним из *Поймандра*: "Бог - не Дух, но причина существования Духа". С этим связана "ариано-унитариатская" - если можно так именовать - позиция Бруно, обусловившая его критику всех известных ему течений христианства и проявившаяся в форме своего рода "мистического анархизма". Я намеренно использую это выражение, усматривая сходство между формулами "мистического анархизма", как они сложились у Вяч. Иванова (ср: "мистический сверхиндивидуализм перебрасывает мост от индивидуализма к принципу вселенской соборности", являясь "свободным самоутверждением сверхличной воли в индивидууме". *Предчувствия и предвестия.* СС.II, 89) и - характеристикой "героического энтузиазма" ноланской философии в книге Карсавина о Бруно: "На вершинах любви-познания обнаруживается безмерная энергия индивидуальности, утверждающей себя в приятии тварного

единства и ощущения единства своего с Абсолютным"[40]. Характеристика Карсавина, кстати, отчетливо дает понять, что в случае Бруно не может идти речь ни об атеизме, ни о пантеизме. Речь идет о перемещении акцента на человека, на антропологическое качество, обусловленное, однако, Абсолютом. Как ни показалось бы странно, этим поиском равновесия между теономией и автономией было обусловлено, в частности, и обращение к Древнему Египту, в религиозных ритуалах которого (явно мифологизированных герметической традицией) Бруно видел незамутненный источник истинной религиозности. Вполне реальным было для Бруно утверждение *Асклепия*: "Египет есть отображение Неба, или, что еще истиннее, - перенесение и нисхождение всего того, что есть в подчинении или проявлении на Небесах..."[41].

Выражением истинной связи религии Древнего Египта с небом Бруно считал действенность в нем "глубокой магии" как опоры на "посредничество определенных вещей природы, в коих до известной степени была скрыта божественность и через которые она могла и хотела проявляться и сообщать себя"; - "египетское богослужение не было пустым вымыслом, но живым голосом, доходившим до самых ушей богов"[42]. Следует подчеркнуть, что ноланово понимание магии (а следовательно, и задач мага) было в высшей степени нетривиально. Прежде всего Бруно указывал на то, что, по его уразумению, понятие "маг" охватывает 10 различных смыслов, включая и подразумеваемое в *De malleo maleficarum*, но в самом общем, специально не оговоренном смысле, согласно Бруно, - "«mago» significa uomo sapiente, dotato di capacità operativa"[43]. Соответственно сказанному, Бруно различал три группы и 10 типов магии, в число которых входила и "транснатуральная, или метафизическая магия древних времен" - теургия[44]. Непосредственному описанию своего понимания магии Бруно посвятил немало работ, среди которых особенно значительны *De rerum principiis, elementis et causis*, *De magia*

---

[40] КАРСАВИН Л., Джиордано Бруно. Berlin 1923, 240.
[41] КАРСАВИН Л., Джиордано Бруно, 251.
[42] Изгнание торжествующего зверя, 214.
[43] De magia, 11.
[44] De magia, 6-7.

mathematica, *De magia*, *These de Magia*, *De vinculis*. Обобщая смысл поиска Бруно вокруг понятия магии, можно заключить, что он был направлен, - в продолжение его полемики с разного типа "обездушивающим формализмом" "грамматиков", "перипатетиков", "математиков" и т. п., - на построение методологий такого единства знания-умения, владея которыми люди в самом деле смогут стать "соработниками" деятельной природы: "quibus operanti naturae homines cooperatores esse possint" ("tali che gli uomini possano farsi cooperatori dell'operante natura")[45]. И, кажется, фундаментальной основой этого сотрудничества Бруно представилось осознавание всеобщей одухотворенности универсума:

> ...ogni anima o spirito ha continuità con lo spirito e l'anima dell'universo e non è compresa dal corpo, ma essa piuttosto comprende il corpo[46]; /.../ perciò ogni anima è in tutto l'orizzonte, e riceve influsso da tutto l'orizzonte e a sua volta lo esercita su tutto l'orizzonte: e qui si apre il campo alle operazioni magiche che restano operazioni fisiche e tuttavia il soggetto, a grande distanza, per un qualche genere di potenza spirituale /virtute quadam spirituali/, è in condizione di stampare affetti e passioni su un oggetto lontano[47].

Сущностная взаимосвязанность градации "вещей" (scala degli enti) с градацией духовной ("scala dell'anima del mondo") требует от "мага" истинного чувства диалектики: "Глубокая магия состоит в том, чтобы уметь, найдя точку соприкосновения, вывести одну крайность из другой"[48]. Умение же это обусловлено, согласно Бруно, живостью памяти о высшей реальности:

> Диалектика, как Цирцея, дочь солнца, обладает магической силой в таинственной своей связи с памятью о Реальности - Мнемозиной[49]. /.../ Для всего этого, конечно, необходимы та мудрость и суждение, то искусство, деятельность и пользование

---

[45] De monade. // Iordani Bruni Nolani Opera latine conscripta. Napoli, Firenze 1879-1891. I, 2, 333.

[46] These de Magia, XI.

[47] These de Magia, XV.

[48] BRUNO G., Opere italiane. V. I.

[49] Cantus Circoeus - Песнь Цирцеи. Цитирую по переводу Шмакова, 29.

духовным светом, каковые духовное солнце открывает миру в иные времена больше, в иные - меньше. Вот этот обряд и называется М а г и е й : и поскольку занимается сверхъестественными началами, она - божественна, а поскольку - наблюдением природы, доискиваясь ее тайн, она - естественна, серединной и математической называется*, поскольку исследует силы и способности души, что все находится в кругозоре телесного и духовного: духовного и умственного.[50]

Последнее размышление Бруно основано на герметических текстах: завершится оно почти дословной цитатой из *Асклепия*. На преданиях, сообщаемых герметическими текстами, покоятся и выводы Бруно о религиозной обоснованности и действенности магии в Древнем Египте. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить известные пассажи из *Асклепия*, симптоматичным образом указывающие на связь с религией - искусства:

> ...так как наши ранние предки... не имели разумной веры в богов, они случайно натолкнулись на искусство, с помощью которого создали Богов[51], /.../ то из небесной природы (сущности Богов), что привлечено вниз, в образы, посредством священных ритуалов и практик, может быть наделено способностью с радостью выносить сущность человечества и пребывать с ним долгое время... Небесные Боги обитают в высотах Небесных, каждый заполняя тот ряд, который ему достался, тогда как эти наши боги... действуют как союзники человека, как если бы были нашими родственниками или друзьями[52].

На основе этой герметической концепции искусства привлечения помощи "небесной природы" "посредством ритуалов и практик" Фичино создал свое учение о возможной роли талисманов. Правда, при этом он опирался - как об этом свидетельствует его трактат *О стяжании жизни с небес* - на Плотина, комментарием к

---

[50] Изгнание торжествующего зверя, 217-218.
[51] Асклепий, 271.
[52] Асклепий, 273.

которому он счел это свое сочинение и у которого можно найти следующее рассуждение:

> Я полагаю, что те древние мудрецы, которые пытались обеспечить присутствие божественных существ, воздвигая святилища и статуи, выказали понимание природы мира, они постигли, что хотя эта Душа (мира) ощутима везде, но ее присутствие будет обеспечено с большей надежностью, если изготовить соответствующее вместилище, некое место, особо пригодное для приятия какой-то ее части или фазы, нечто, воспроизводящее ее и служащее как бы зеркалом для уловления ее образа[53]

Согласно выводу Д. П. Уокера Ф. Иейтс, в *Стяжании жизни с небе* Фичино предельно совмещает Плотина с Гермесом Трисмегистом (которого зовет Меркурием) и строит следующий вывод, являющийся основой его христианского неоплатонизма:

> Как только какая-либо [часть] материи оказывается перед вещами высшими, она немедленно подвергается вышнему влиянию... подобно тому как зеркало отражает лицо или Эхо - звук голоса... повторяя Меркурия, Плотин... говорит, что древние жрецы, или Маги, вводили в свои статуи и святилища нечто божественное и чудное. Он [Плотин] полагает, что при этом они вводили не отдельных от материи духов (то есть демонов), а mundana numina [божества космоса]... Сперва я полагал, разделяя мнение блаженного Фомы Аквинского, что они не могли делать говорящие статуи с помощью одного только влияния светил, а прибегали к демонам... Меркурий говорит, что жрецы извлекали из природы космоса определенные силы и смешивали их. Плотин следует ему и полагает, что в мировой душе все удобосочетаемо, поскольку она порождает и движет формы природных вещей посредством

---

[53] Цитирую по книге ИЕЙТС Ф., Джордано Бруно и герметическая традиция, 62.

некиих порождающих причин, пропитанных ее божественностью[54].

Как известно, Бруно знал *О стяжании жизни с небес* в такой степени досконально и настолько опирался на него, что с этим связан был и известный инцидент в Оксфорде, навсегда подорвавший авторитет этого университета в глазах многих[55]. Опираясь на Фичино и сочетая фичиново понимание магии с проблемой памяти, искусству которой обучал многих, Бруно, в сущности, просто-напросто расширил их горизонты: состояние "героического энтузиазма", потенциально доступное человеку как таковому, делало принципиально доступными и эти особые качества.

Вводя категорию героического энтузиазма в качестве антропологически акцентированной, Бруно (а вместе с ним и Ренессанс 16 в.), в сущности, вводил в европейское сознание новую шкалу ценностей:

а) если в эпоху архаики и крестовых походов высшей ценностью была воинская доблесть, воспевавшаяся в эпосе,

б) если Данте и его круг утвердили в качестве новой ценности "любовь, что движет солнце и другие светила",

в) понятие восхождения в "героическом энтузиазме" акцентировало особую - магически-творчскую форму активной связи личности с одухотворенным Всеединством (Unomnia), Мировой Душой - в качестве "теоретического и практического основания мышления и жизни".

И именно этот акцент отличает позицию Бруно от позиции Шеллинга, который тоже утвердил акт духовного восхождения, но с двумя ограничениями:

1) ограничение философской и эстетической деятельностью,

2) ограничение доступностью этого акта лишь особо одаренным людям - гениям.

При всей весомости момента духовного аристократизма в концепциях Бруно, его акцент на "героическом энтузиазме" как особом антропологическом качестве внес совершенно новые измерения в понимание места человека в макрокосме. Не потому ли

---

[54] ИЕЙТС Ф., Джордано Бруно и герметическая традиция, 64.

[55] См. об этом там же.

Карсавин в своей книге о Бруно, опубликованной в период наступления тотальной бездуховности, написал:

> Если правда, что мы стоим на рубеже новой эпохи, нового тысячелетия - оговорюсь, оно при всей своей значительности не приблизит нас ни на шаг к "прогрессу", ибо идея прогресса исчезнет вместе с породившим ее настоящим - если правда, что мы должны строить новое миросозерцание, которое уже намечается как возвращение к истинной метафизике, к религии, к Божеству, нам теперь тем ценнее философия и жизнь Бруно.[56]

Схемы Вяч. Иванова свидетельствуют, что, согласно его концепции, экстаз, овладевающий художником, позволяет его духу совершить - в разной степени - подъем "в... область сверхчувственного сознания" (СС.II, 629). Это положение демонстрирует близость представления Вяч. Иванова Шеллингову. Вместе с тем очевидны и моменты существенных различий:

1) в концепции Вяч. Иванова пределы действенности искусства необыкновенно расширяются за счет символистского понимания восприятия художественного произведения как СО-ОБЩЕНИЯ и, следовательно, СО-ТВОРЧЕСТВА как посильного душевно-духовного воспроизведения творческого акта, что значит и посильного восхождения "в область сверхчувственного сознания" и тех, кто воспринимает творение искусства, ср: "Поэзия есть сообщение зиждущей формы через посредство созижденной. Это поистине со-общение, т. е. общение, ибо первая, будучи движущим актом, не только зиждет вторую, но при ее посредстве п р о б у ж д а е т и в ч у ж о й д у ш е а н а л о г и ч н о е с о з и д а т е л ь н о е движение" (*Мысли о поэзии*, 1938. Разрядка моя - Л. С.). Исходя из этого положения, Вяч. Иванов не устает утверждать, что "искусство служит к тому, поскольку оно истинное искусство, чтобы в о з в о д и т ь... его право воспринимающих - от реального к реальнейшему" (СС.II, 638. Разрядка моя - Л. С.);

2) с этим связаны: проблема соотношений эстетической и литургической коммуникаций, акцентированная о. Флоренским, - а

---

[56] КАРСАВИН Л., Джиордано Бруно, 274.

также широкое понимание религиозных оснований искусства, характерное для эстетики Вяч. Иванова. Не следует забывать, что - особенно в 10-е гг. - Вяч. Иванов, описывая истоки христианского мышления, сосредотачивал внимание на орфизме и религиозных установках Древнего Египта, интерпретировавшихся им сквозь призму герметических преданий. Последнее, впрочем, проявлялось также в творчестве других символистов[57].

3) необыкновенно отличителен также особенно выделяемый Вяч. Ивановым акцент на акте нисхождения: недаром это понятие было вынесено Вяч. Ивановым в название ранней статьи, трактовавшей его. Примечательно, что именно в связи с этим понятием Вяч. Иванов подчеркивает отличие анализируемого им процесса от описываемого философией Платона: "В моменте нисхождения... сказывается по преимуществу эротическая природа творчества: не в Платоновом смысле - ибо Платонов эрос есть эрос восхождения и сын Голода, но в божественно-творческом смысле, Дионисовом или Зевсовом..."(СС.II, 640). Примечательно, что свою идею нисхождения Вяч. Иванов маркирует именем Ницше, цитируя его Заратустру: "Wenn die Macht gnädig wird und herabkommt ins Sichtbare, Schönheit heiße ich dieses Herabkommen". - *Von den Erhabenen*[58] - и напоминая вместе с тем, что, собственно, все это творение Ницше открывается рассказом о нисхождении Заратустры - (*Zarathustras Untergang*).[59] И не менее примечательно, что, характеризуя прообразы будущих творений, возникающие в сознании художника в ходе нисхождения из "пластической туманности" зоны "пустыни", Вяч. Иванов оперирует понятиями-образами, активными в герметических текстах и активизированными в работах Джордано Бруно в качестве признака отличительности древне-египетской религии: творимые художником, - пишет Вяч. Иванов, -

---

[57] См., к примеру, финал *Петербурга* Белого, об этом - в моей статье *"Орфей растерзанный" и наследие орфизма.*

[58] Весы 5, 1905, 30.

[59] Отдельная проблема - степень соотносимости идеи Ницше с джордановой, ср. MOREA Donatella, BUSELLATO Stefano, Nietzsche e Bruno. Un incontro postumo. Pisa: ETS 1999.

фантасмы или теневые "идолы", как сказали бы древние, - не имеют ничего общего с порождениями произвольной мечтательности: им принадлежит объективная ценность в той мере, в какой они ознаменовательны для открывшихся художнику высших реальностей и в то же время приемлемы для земли, как ближайшая к ней проекция ее душевности в идеальном мире. Эти, вызываемые художественными чарами видения, суть аполлинийские видения, которыми разрешается дионисийское волнение интуитивного мига. Творчество этих призраков есть момент собственно мифотворческий... (СС.II, 644. Разрядка моя - Л. С.).

В этот момент выявляется, что "действие художника есть уже тайнодействие, поскольку речь идет об освободительном изменении Природы и Мировой Души незримым осеменением ее семенами Духа при посредстве художественного гения" (СС.II, 646).

4) так формулируется принципиально важная в эстетике младших символистов проблема теургии "как религиозного устроительства жизни", а также жизнетворчества, понимаемого в качестве аналога художественному творчеству. Должно ли признать, - задается вопросом Вяч. Иванов, - что художественное творчество в своем правом осуществлении уже теургично, ибо преображает мир? И ответ его: "признать это можно лишь в... ограниченном и относительном смысле", даже если речь идет об искусстве, которое ведет "a realia ad realiora", т. е. символическом искусстве. Почему?

Ибо, хотя всякий истинный символ есть некое воплощение живой божественной истины и постольку уже реальность и реальная жизнь, все же он реальность низшего порядка, бытийственная лишь в связи символов, условно-онтологическая по отношению к низшему и мэоническая в сравнении с высшим... Символ есть жизнь посредствующая и опосредствованная, не форма, которая содержит, но форма, через которую течет реальность, то вспыхивая в ней, то угасая, - медиум струящихся через нее богоявлений (СС.II, 646-647).

Таким образом, человеческий гений "хотел бы и не может совершить теургический акт и совершает только акт символический" (СС.II, 648). Но значит ли это, что проблема теургии снимается как абсолютно ложная? Нет, поскольку

> ...вещество... делает больше, чем так называемый "творец" и "поэт": оно не символически или гадательно, но прямо или на деле являет свою волю последовать за духом по тайным путям его, и более святости в мраморе или стихии слова и во всякой плоти всякого искусства, нежели в человеческом духе, символически оживляющем в создании искусства эту видимую для глаза или звучащую для уха плоть... Люди чтят в этих созданиях иконы божественных сущностей - кумиры божеств, и каждую минуту готовы поклониться им, уже как идолам, а потом забывают и о том, что они идолы, и начинают ценить в них только отвлеченную форму. Тогда начинается эстетизм, т. е. обездушение красоты... Душа Мира тоскует в обезбоженном мраморе... (СС.II, 648-649).

Таково представленное Вяч. Ивановым описание проблемы теургии и "обследование «заповедного предела», которое отмечает теургическую межу творчества" (СС.II, 648). Основная задача художника, согласно этому "обследованию", состоит в обязанности сводить творчества к эстетизму и не забывать, "что материя уже жива" и не умысливать над ней насилия, "обращая ее нежнейшую темную жизнь в медиум чуждого оживления." Итак, теургический "переход" –

> ...трансценс определяется как непосредственная помощь духа потенциально живой природе для достижения ею актуального бытия. И стремление к этому чуду в художестве есть стремление правое, а выход художества в эту сферу есть... выход желанный... художник должен восходить до непосредственной встречи с высшими сущностями на каждом шагу своего художественного действия. Другими словами, каждый удар его резца или кисти должен быть такой встречей, - направляться не им, но духами божественных иерархий, ведущими его руку. (СС.II, 649-650).

Это отличает "теургическое томление" (там же) художника как от эстетизма, так и от современных поисков магизма. Такова концепция Вяч. Иванова касательно теургических задач искусства и такова его программа касательно его религиозных оснований. Очевидно, что понятие религиозных оснований здесь оформлено очень широко и включает в себя базовые концепты герметизма, подхваченные идеями "магов" Ренессанса и, в частности, цитировавшимися работами Фичино и Бруно. Показательно, что сквозь призму тех же концептов, но в еще более акцентированной форме, Вяч. Иванов рассматривает трагизм Скрябина. Корни трагизма Скрябина - подчеркивает Вяч. Иванов, - в том, что

> ...его художническая воля была героична, и его героизм утверждал себя в художнике... Отсюда вытекало непрестанное преодоление художником самого себя в художестве и через художество как содержание героического подвига. И этот героический подвиг наполняет жизнь, которая естественно кончается трагической катастрофой. Неизбежны трагические тризны героев на ближайших подступах к порогам теургического царства... В силу вышесказанного, Скрябин должен был проходить на своем художническом пути те стадии, который проходит, по учению мистиков, посвящаемый на пути своего духовного возрастания. Стародавнее предание, хранимое наставниками в деле внутреннего опыта, учит, что первою ступенью постижения миров иных служит "имагинация", второю - "инспирация", за нею следует высочайшая и окончательная ступень касания к мирам иным, которая в сокровенном, не нашем смысле, именуется "интуицией"... переход на третью ступень таинственно связан с существенным изменением тела и подвергает тело посвящаемого испытанию, равносильному смерти и порою неизбежно смертоносному (СС.III, 184-185).

Изложив таким образом "стародавнее предание" касательно трех ступеней "постижения миров иных", припомнившееся и Андрею Белому в его работе *О смысле познания* (см. об этом в моей ст. *А. Белый. Между Богом и грамматикой*), и включаемое Р. Штайнером в

его антропософские лекции, Вяч. Иванов (отметив мимоходом, что изложенная им "схема внутреннего закона" самому Скрябину не была известна: СС.III, 186), непосредственно связал его содержание с ближайшими задачами теургии, которую базировал, в свою очередь, на соборности: "теургическая задача отныне - всеобщее воссоединение. Отсюда - соборность, как основа теургического действия." (СС.III, 187.)

В размышлении Вяч. Иванова о пути Скрябина особенно отчетливо выразилась его эстетическая теория, акцентирующая в качестве задач и границ искусства восхождение к всеединству и "теургический постулат" (СС.III, 182). Это подчеркнуто и составными элементами схемы, вплоть до обозначения "артефакта" гексаграммой - банализированным в наше время, но древнейшим знаком-ознаменованием успешной деятельности мага-теурга. Обратим внимание и на то, что в схеме 2, сопоставляющей разные типы творчества, выразительно представлено не только различие в степени восхождения (высшая точка интуитивного постижения высших реальностей указывает на *Божественную комедию* Данте), но и различие в "аполлинических снах" художников, помеченных знаками солнца (творчество субъективистическое), сияющего солнца (типы высокого символизма) и солнца трижды величайшего (*Божественная комедия* Данте). Кстати, Бруно тоже указывал на различия в энтузиастических "напряжениях" (contrazioni): в одних оно проявляется как "достоинство осла, везущего святое причастие", в других - само "достоинство священного предмета"[60]. Разумеется, стиль Бруно и в этом случае, как и почти всегда, отличает карнавализованность, но это отличие не отменяет сходства в главном, а именно: нельзя не заметить, что 3 опорных компонента представления Вяч. Иванова об эстетической коммуникации (всеединство, восхождение и теургия), - как и множество ее производных деталей, от фиксации ступеней восхождения вплоть до апелляции к знаку гексаграммы, - являются опорными компонентами ноланова учения о героическом энтузиазме.

Но это значит, что, ориентируясь на шеллингианские и новалисовы установки, столь акцентируемые со времен Жирмунского

---

[60] De gli eroici furori. Pt.1, dial.3.

под размывающим смысл именованием немецкого романтизма (см. мои две статьи о Вяч. Иванове и Новалисе), Вяч. Иванов и его окружение, разрабатывая в деталях эти установки, двигались, - разумеется, в разной мере! - к главному источнику специфических идей немецкого романтизма - к итальянскому ренессансу 15-16 вв., в его модификациях, ориентированных на герметизм, и, кажется, в наибольшей мере - к Бруно.

Остается проблемой: было ли это осознаваемым выбором, переориентацией касательно источников или результатом естественной филиации идей в ходе попытки возвратиться к тому моменту равновесия принципов теономии и автономии, после которого равновесие было нарушено и начался процесс, в кругах русского символизма обсуждавшийся как кризис гуманизма ? И в какой степени концепт Бруно мог осознаваться символистами и, в частности, Вяч. Ивановым, в качестве отправного момента для построения новой, истинной метафизики, как он был осознан Карсавиным?

Немаловажно, конечно, что Вл. Соловьев, в *Оправдании добра*, указывая на всемирное значение итальянской культуры, выделил среди итальянских мыслителей Джордано Бруно в качестве того, чьи идеи возбудили "философскую мысль и в Англии, и в Германии"[61], а в *Смысле любви*, полемизируя с современными ему материалистами и отослав к Ньютону, изложил - в сущности - ноланскую концепцию всеединства (Unomnia):

> ...идеальное всеединство осуществляется духовно-телесным образом в мировом теле посредством света и других сродных явлений (электричество, магнетизм, теплота), которых характер находится в таком явном контрасте со свойствами непроницаемого и косного вещества, что и материалистическая наука принуждена очевидностью признать здесь особого рода полувещественную субстанцию, которую она называет эфиром. Это есть материя невесомая, препроницаемая и всепроницающая, - одним словом, в е щ е с т в о н е в е щ е с т - в е н н о е... Совершенное всеединство, по самому понятию

[61] СОЛОВЬЕВ В., Собрание сочинений. Т. 8, Bruxelles 1966, 321.

> своему, требует полного равновесия, равноценности и равноправности между единым и всем, между целым и частями, между общим и единичным.[62]

Надеюсь, стоило привести столь обширную цитату из, пожалуй, наиболее читаемого в кругу символистов творения Вл. Соловьева, чтобы убедиться, в какой степени им была усвоена фундаментальная идея ноланской философии, даже в случае, если она была воспринята не непосредственно из текстов Бруно, а через "тексты-посредники." Во многих других случаях можно видеть, что если и не учение, то жизненный подвиг ноланца в России начала XX века привлекал внимание многих. Так, юный Хлебников сотворил героически романтизированный портрет ноланца в день его огненной смерти, завершив свое описание фразой о том, что его герою

> вдруг стало ощутительно дорого то, что он принадлежал к тому же человеческому виду, как и Бруно... И еще раз он прошептал: "Джордано Бруно, ты прекрасен."[63].

Фраза звучит - даже для раннего Хлебникова - слишком патетично, но все встанет на место, если мы обратим внимание на то, что она служит как бы панданом к обороту "decus generis humani", завершающему эпитафию на могиле Ньютона, о котором идет речь в предшествующих двух фрагментах. Таким образом запись Хлебникова как бы помещает на равновесомые чаши весов великие имена англичанина и итальянца, примыкая тем самым к довольно устойчивой традиции сближения этих имен (ей настойчиво следовал и А. Белый). Из хлебниковского описания не видно, насколько ему были знакомы идеи Бруно, и портрет "итальянца-мученика" нарисован им романтически-условно, соответственно общерусскому представлению о красивом итальянце: "прекрасный лоб и красиво очерченные глаза", "прекрасные темно-карие глаза", "мягкие шелковистые кудри" (все это - при том, что реальных данных ни о

---

[62] СОЛОВЬЕВ В., Смысл любви. // СОЛОВЬЕВ В., Собрание сочинений. Т. 7, 54, 55.

[63] ХЛЕБНИКОВ В., Еня Воейков. Вестник общества Велимира Хлебникова 1, (Москва) 1996, 21.

портрете Бруно, ни о многих элементарных деталях его биографии, например, о дне рождения, история не сохранила), но - как показала С. Старкина, публикатор и комментатор текста, - Хлебникову была известна статья Вл. Соловьева *Жизненная драма Платона*, в которой русский философ предлагает свою концепцию восхождения: "благородной неустойчивости" как отличительной способности и стремления человека становиться выше себя самого[64]. В 1906 г. И. Бунин написал стихотворение *Джордано Бруно*, где тоже воспроизвел день на campo dei Fiori, но его "передача внутреннего монолога" ноланца свидетельствует, что ему были памятны наиболее известные концепты и изречения создателя учения о "героическом энтузиазме". Чтобы обратиться к собственно символистскому и околосимволистскому кругу, вспомним, что в 1900 г. А. Минцлова сообщала своим корреспондентам о том, что приступает к чтению собрания сочинений Бруно на латыни[65]. А. Белый многократно называл имя Бруно в числе зачинателей "нового движения" и не раз сетовал на трудночитаемость его текстов (комментариев к Раймонду Луллию), но на каком языке читал он эти тексты и насколько углубленно, - пока не очевидно.

С точки зрения нашей темы особенно интересно, что В. Эрн, близкий собеседник Вяч. Иванова в течение многих лет, в своей книге о жизни и учении Сковороды [66] - мыслителя, как известно, особенно почитаемого младшими символистами, - насколько раз возвращался к идее о сопоставимости этого украинско-русского философа с Джордано Бруно: как в аспекте проявлений их философского типа ("г е р о и ч е с к и й тип философа", к которому, наряду с названными, может быть причислен, согласно В. Эрну, только Сократ[67], так и в аспекте характера их философствования, в основе которого лежит признание "метафизического различия между Богом и миром", что не позволяет назвать их пантеистами[68], а также отталкивание от голой понятийности и возвращение серьезного

---

[64] ХЛЕБНИКОВ В., Еня Воейков, 9.
[65] БОГОМОЛОВ Н., Русская литература начала XX века и оккультизм, 30.
[66] ЭРН В., Григорий Саввич Сковорода. Москва 1912.
[67] ЭРН В., Григорий Саввич Сковорода, 140.
[68] ЭРН В., Григорий Саввич Сковорода , 262.

значения символу: символ в обоих случаях становится центральной категорией философствования[69], что - по справедливому выводу В. Эрна - логически вытекает из установки на антропологизм[70]. Другое дело, что, согласно его мнению, "все образы Бруно вертятся на рассудочной оси... Поэтому вся картинность и цветистость сочинений Бруно в существе своем р е т о р и ч н а, т. е. метафизически лжива и неправдива. Поэтому, - считает В.Эрн, - Спиноза в сравнении с Бруно есть шаг вперед"[71]. Однако сопоставляет он Сковороду не со Спинозой, а с Бруно, хотя - преимущественно - в аспекте различий, приписывая роли Бруно тот общеевропейский поворот к чистому рационализму, именно против которого восставала ноланская философия. Рассуждение Эрна настолько далеко от истинного понимания концепции Бруно и вместе с тем настолько показательно, что стоит его процитировать, не смущаясь объемом. Итак, Эрн утверждает, что

> ...начиная с Д. Бруно новая европейская мысль все "внутреннее" в мировоззрении античном и средневековом выворачивает в о в н е ш н е е. Интимную, религиозную и поэтическую бесконечность средневековых небес Д. Бруно мятежным порывом выворачивает в дурную и мертвую бесконечность мировых пространств. Цельную, божественно полную бесконечность человеческого духа рационализм новой Европы уродливо искажает в частную, раздробленную, оторванную от человека и потому внешнюю для него бесконечность одного рассудка и в конце-концов одних только мертвенных и пустых рассудочных форм.[72]

Надеюсь, что по необходимости кратким изложением концепции Бруно в рамках данной статьи мне удалось все-таки напомнить, что фундаментальный в ноланской философии концепт Мировой Души - одухотворенного Всеединства, располагающего не только чувствующей, но и разумной душой (Anima Mundi - Unomnia),

---

[69] ЭРН В., Григорий Саввич Сковорода, 223.
[70] ЭРН В., Григорий Саввич Сковорода, 337.
[71] ЭРН В., Григорий Саввич Сковорода, 223.
[72] ЭРН В., Григорий Саввич Сковорода, 336.

- уже сам по себе принципиально противоречит чистой рассудочности. Что же касается существа учения Бруно, оно как раз и направлялось против голого рационализма "перипатетиков" и эпигонов Аристотеля, каковыми он считал "педантов" мысли, вызывавшихся им на дискуссии в знаменитейших университетах мира. Трагедией Бруно было, что европейская мысль в самом деле двигалась по пути торжества рационализма и голос Бруно университетской наукой его времени услышан не был. Практически единственными современниками-последователями Бруно были - по его якобы собственным и пока не доказанным словам - "джорданисты", в которых Ф. Иейтс склонна видеть активизаторов весьма далекого от рационализма розенкрейцерства. "В любом случае, - утверждает Ф. Иейтс, соглашаясь с Э. Гареном, - новое понимание природы влияния идей Бруно в Англии и Германии делает его ключевой фигурой для исследования импульсов, загнавших ренессансный герметизм в подполье, в рамки эзотерических обществ"[73], и создавших базу для герметических грез розенкрейцеров ("sogni ermetici dei Rosacroce")[74]. Но если Э. Гарен и Ф. Иейтс правы, уместным будет напомнить, что Вяч. Иванов, в свою очередь, считал, что Сковорода, в бытность свою в Токае, "весьма многому научился у немецких розенкрейцеров" (см. об этом в моей ст *"Петербург" А. Белого между масонством и розенкрейцерством*), и это - если угодно - может послужить лишним доказательством в пользу правомерности сопоставления Сковороды с Бруно, проведенного Эрном. Что же касается Эрновой интерпретации роли Бруно в европейском движении к рационализму, - возражением ей (не исключено, что вполне продуманным) может служить уже упоминавшаяся книга Карсавина, в которой Бруно представлен как выразитель исторически последнего момента равновесия между теономией и автономией, момента, к которому следует вернуться:

Его судьба и трагические противорения его жизни и системы помогут нам опознать его бессмертную душу, "устремление

---

[73] ИЕЙТС Ф., Джордано Бруно и герметическая традиция, 389.

[74] GARIN E., La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Firenze 1961, 146.

Божества", и предостерегут от пренебрежения миром в поисках Единого[75].

С точки зрения нашей темы немаловажно, что В. Эрн вводит в пределы своих размышлений и творчество Вяч. Иванова, последовательно акцентируя добрунианские истоки его символизма:

В эстетико-философских статьях Вяч. Иванова этот исконный символизм находит достойного теоретика и ставится в связь с реалистическим, существенным символизмом Средних веков (Данте) и с мистическим символизмом древне-греческого мифа.[76]

С этим положением можно только согласиться, тем более, что и сам Вяч. Иванов непрестанно указывает на универсальную роль Данте, в частности, и в анализируемой статье (см. также мою ст. *Дантов код русского символизма*).

Что же касается выдвигаемого в данной статье тезиса о роли идей Фичино и Бруно в мире Вяч. Иванова, - защита его несравненно проблематичнее, поскольку, хотя Вяч. Иванов и ссылается на "метафизиков эпохи Возрождения" (см. его статью *Forma formans e forma formata*), - их имена в его текстах практически не фигурируют. И это при том, что, как я пыталась показать, постановка и акцентировка проблем сходна иногда и в деталях. Является ли этот факт еще одной манифестацией стратегии неупоминания, свойственной Вяч. Иванову (согласно наблюдению С. Аверинцева) и обусловленной в данном случае более чем вероятным несогласием с арианством Бруно, или же согласием с весьма необоснованным мнением Эрна о роли ноланской философии в движении европейской мысли к механистическому рационализму? Или основу легко обнаруживаемого сходства составляют, с одной стороны, ориентация на общие источники, в частности, на герметическую традицию, а с другой стороны, - "посредническая роль" таких - затронутых идеями Бруно и активных в поле зрения Вяч. Иванова - мыслителей, как Гете, Шеллинг, Вл. Соловьев и Ницше? Как бы то ни было, но

---

[75] КАРСАВИН Л., Джиордано Бруно, 274. (Разрядка моя - Л.С.)
[76] ЭРН В., Григорий Саввич Сковорода, 337.

вячеславоивановская теория восхождения-нисхождения, вольно или невольно вбирая в себя идеи ноланца и переориентируя их на горизонты искусства, творящего свои "гексаграммы" - эти модифицированные талисманы Фичино, которые побуждают каждого, кто вступил с ними в общение, пережить духовный путь их создателей, подтвердила правоту Карсавина. Концепция Вяч. Иванова касательно задач искусства, оперируя доминантными образами Бруно, утверждает в художественном творчестве "познание об истинной воле Земли, о подлинной мысли вещей ее, о несказанных иначе как на языке Муз томлениях и предчувствиях Мировой Души" (СС.II, 644). Как известно, в этой "защите теургического постулата" (СС.III, 182) к Иванову были близки и А. Белый с его концепциями касательно магии слова, и А. Блок, который, тоже отличая эстетическую коммуникацию от литургической и прагматической, апеллировал к магии искусства. Вспомним его противопоставление путей искусства путям как кантианской философии, так и эмпиризма, характерное в целом для круга *Трудов и дней* (см. мою статью о герменевтике Вяч. Иванова) и высказанное в связи со *Строителем Сольнесом*:

> Здесь вы соприкасаетесь без усилия, здесь вы знакомитесь - не логикою теоретического разума, не категорическим императивом разума практического, не внешним эмпирическим путем, но единственно внутренним путем магии искусства - с одною из мировых истин, равных по значению, быть может, закону всемирного тяготения.[77]

---

[77] БЛОК А., Собрание сочинений в восьми томах. Т. 5, М.-Л. 1962, 317.

IV. В КРУГУ СОВРЕМЕННИКОВ

ВЛАДИМИР ПАПЕРНЫЙ

О СИМВОЛИЗМЕ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Тема настоящей работы - символизм Вяч. Иванова как специфическое *литературное* явление. Обозначая таким образом свою тему, я ясно отдаю себе отчет в том, что уже сама ее постановка предполагает восприятие символизма, которое для самого Вяч. Иванова было неприемлемым. Вяч. Иванов, другие русские символисты приложили огромные усилия, чтобы продиктовать самим себе и своим толкователям понимание символизма как проявляющегося, среди прочего, и в литературе, но по существу своему далеко выходящего за ее пределы тотального "миросозерцания". Этот "символизм как миросозерцание" дарует искусству его вечный и абсолютный канон и догмат ("я возглашаю, - говорил В. Иванов - догмат православия искусства")[1], но сам по себе он не есть никакой канон или догмат, вообще не есть никакой объект. Он апофатичен и превосходит всякое человеческое разумение, к нему можно быть причастным, но его нельзя наблюдать, он судит, но о нем судить нельзя. Символизм, утверждал В. Иванов в статье *Мысли о символизме*, "означает отношение", "само по себе произведение символическое как отделенный от субъекта объект существовать не может", "символизм лежит вне эстетических категорий", "эстетическая теория и формальная поэтика /.../ не знают символизма", "каждое художественное произведение подлежит оценке с точки зения символизма" и т. д.[2]

Слова эти были сказаны Вяч. Ивановым в 1912 г., и поводом, по которому они были сказаны, стало установление факта смерти русского символизма. Но русский символизм был для Вяч. Иванова лишь одним из многих "явлений вечного символизма"[3] - страдающего, время от времени умирающего, но время от времени и возрождающегося бога. А потому и смерть этого бога Вяч. Иванов изобразил как нечто весьма относительное - как событие, не прерывающее, но лишь ослабляющее в силе неумолчное говорение:

---

[1] ИВАНОВ В., Экскурс: О секте и догмате. // ИВАНОВ В., Собрание сочинений I-IV. Bruxelles 1971-1987. Т .II, 613. (Далее: СС.)

[2] ИВАНОВ В., Мысли о символизме. СС.II, 609.

[3] ИВАНОВ В., Символизм. СС.II, 667

"Мы, /.../ умершие, свидетельствуем, шепча на ухо пирующим на наших поминках, что смерти нет".[4]

Символизм, как его мифопоэтически представлял Вяч. Иванов, - это вечно звучащий голос. Этот голос-бог вносит истинный смысл и истинную ценность в литературу, и никакого встречного и оспаривающего голоса он не предполагает. Этот голос сверхличен, и нет в нем ничего личного, ничего по-настоящему смертного, а значит, в частности, и ничего специфически литературного. Физическому автору символистского текста, физическому поэту-символисту отводится подчеркнуто скромная, но подчеркнуто величественная метафизическая роль участника хорового, именно хорового, а не индивидуального, исполнения вдохновенной богом песни.

Стремление оформлять и представлять свой индивидуальный голос как, с одной стороны, голос из хора коллективной традиции, а с другой - как голос, вдохновленный свыше, было присуще не только Вяч. Иванову, но и другим русским символистам - и Мережковскому, и Белому, и Блоку. Это было, так сказать, общесимволистское стремление. Однако только у Вяч. Иванова оно приобрело тотальный характер - превратилось в образ мысли.

Поясню это утверждение следующим примером. В 1910 г. Вяч. Иванов и Блок выступали с параллельными докладами в Петербургском обществе ревнителей художественного слова: - Блок с докладом *О современном состоянии русского символизма*, Иванов - с докладом, который был потом переработан и вошел в статью *Заветы символизма*. Оба докладчика говорили о русском символизме как о некой коллективной ("соборной") личности, но говорили по-разному. Блок полностью сосредоточился на заданной ему теме: он описал эволюцию русского символизма как духовный процесс, происходящий в недрах корпоративной личности русского символизма. И описал он этот процесс в терминах корпоративного мифопоэтического языка, широко использовав в качестве иллюстраций фрагменты текстов главных символистских авторов, в которых он обнаружил выражение общих всем сиволистам переживаний. Вяч. Иванов поступил иначе. Специфическим проблемам русского символизма он уделил в своем докладе относительно скромное место. Гораздо больше он говорил о символизме вообще, и подробнее всего - о символизме Тютчева.

---

[4] ИВАНОВ В., Символизм, 610.

Тютчев, Аполлон и Дионис, "смутные воспоминания о священном языке волхвов и жрецов", "стихийная сила родового наследья", и "внутренний подвиг личности", миф, и магия, и теургия, и Фет, и Данте, и Гете, и Пушкин, и Лермонтов, и многое другое - и все это для Вяч. Иванова символизм.[5]

"Вот граница! - сказал Ноздрев - все что ни видишь по эту сторону, все это мое, и даже по ту сторону, весь этот лес, который синеет, и все, что за лесом, все мое". Границы символизма для Вяч. Иванова - вне пространства и времени культуры: "Прямой символист заботится, конечно, не о судьбе того, что обычно называют школою или направлением, определяя это понятие хронологическими границами и именами деятелей, - он заботится о том, чтобы твердо установить некий общий принцип. Принцип этот – символизм всякого истинного искусства"[6]. "Забота", а точнее сказать - притязание, "прямого символиста" выводится, таким образом, за пределы ограниченной сферы частного и личного и погружается в не любящую границ имперсоналистическую среду "общих принципов". А в этой среде по-настоящему существенно одно единственное различение - между своим=истинным=каноническим=правым, с одной стороны, и чужим=неистинным=еретическим=сектантским - с другой.

Почему Вяч. Иванов прибегает к такому способу отделения "своего" от "несвоего"? Ответ лежит почти на поверхности. Подобно странному и тоже, хотя, разумеется, по-своему и по другому, "дионисическому" герою Гоголя, в качестве частной личности сам для себя Вяч. Иванов пребывает в духовном "ни то ни се", в семиотическом небытии - в молчании, и начать духовно существовать, начать говорить он может лишь прибегнув к "дионисическому" вербальному захвату чужого пространства (в отличие от упомянутого героя, конечно, не физического, земельного и материального, но метафизического, небесного и духовного). При этом первоначальное отождествление своего голоса с голосом определенной части этого пространства - определенной литературной корпорации (русским символизмом - "вот граница") - в дальнейшем обязательно подлежит отмене. Отменено же оно должно быть потому, что всякое внешнее ограничение, всякая объективная определенность, всякое "это хорошо и правильно, но это не мое и не я" противны

---

[5] См.: СС.II, 588-603.

[6] СС.II, 613 (*Экскурс: О секте и догмате*).

природе "дионисического" существования-в-говорении, которое возможно только на "божественном просторе"[7], где ничто не способно воспрепятствовать "малому я" петь со всеми и с каждым из голосов "вселенского" и "соборного" хора.

Если посмотреть на жизнь, творчество и судьбу Вяч. Иванова извне и со стороны, так сказать, с точки зрения "realia", то он не может не предстать перед нами далеко не полностью схожим с тем метафизическим, в красках "realiora", автопортретом, который был создан его дидактической саморефлексией. С точки зрения "realia", дионисизм Вяч. Иванова вовсе не был безмерным. В своей жизни Вяч. Иванов хотел быть и был очень многим. Он хотел быть язычником, хотел "колдовать и волхвовать" и хотел насладиться любовью к Христу; он был верным сыном Церкви - сначала православной, а потом католической, но он не пренебрег вкусить и от внецерковного и находящегося в двусмысленных отношениях с Сатаной оккультизма; ему были ведомы и сладости удачного брака - и законного, и не очень законного, и прелесть содомского греха ("бисексуального экспериментирования"), и интеллектуальные наслаждения платонической любви, в которой аскетически исхудавший Эрос сливается с любовью к Богу (см. его поэму *Феофил и Мария*), он был глубоко увлечен греческими классиками, Данте, Гете, и Новалисом, и Достоевским, и очень многими другими, и он примерял на себя маску каждого из них; он был студентом (очень долго), журналистом, публичным лектором, поэтом, профессором, мистиком, ученым, и многим, многим другим. И из каждой из своих многообразных ролей он умел в присущей ему возвышенной манере, со знанием дела и подобающей неспешностью извлечь полноту наслаждения. Но были ли все эти формы наслаждения культурой по-настоящему, самозабвенно дионисийскими? Действительно ли его "я" было способно терять себя и распадаться, как он сам это поэтически изображал: "Где я? Где я? / По себе я / Возалкал! / Я на дне своих зеркал. / Я - пред ликом чародея / Ряд встающих двойников"?[8] Нет, ничего подобного сказать о Вяч. Иванове нельзя. Провозвестник грядущего пришествия "царицы-трагедии", сам он трагедии писать не умел, но зато очень хорошо умел не переступать той границы, за которой наслаждение становится болью, страданием и виной и влечет за собой реальный, а не условно-литературный распад личности,

---

[7] СС.II, 612 (*Экскурс: О секте и догмате*).

[8] В стих. *Fio, ergo sum,* из сб. *Прозрачность.* СС.I, 741.

реальную, а не условно-литературную трагедию. Вяч. Иванов очень хорошо умел "благочестиво и гармонически сочетать в своей душе приятие и почитание всех божеств, всех божественных воль и энергий мира", без чего, как научили его греки, человек становится виноватым перед богами трагической виной и не может избежать наказания[9]. Он во всем знал меру, и это была не столько даже аполлиническая эстетическая мера (эстетика жизни и эстетика писаний Вяч. Иванов были как раз очень далеки именно от аполлонической умеренности), сколько особого рода этическая мера, которую Библия называет *мудростью*: наслаждайся жизнью, но помни, что чрезмерность наслаждений губит здоровье и жизнь и что в конце Господь призовет тебя на суд. И он, судя по всему, всегда помнил об этом, и потому его жизнь развивалась не в направлении преждевременной и мучительной смерти от дионисийского перенапряжения страстей (как это было с Брюсовым, Блоком или Белым, действительно внесшими в свои жизни дионисийский дух саморазрушения), но в направлении долгой, почтенной и благородной старости.

На протяжении всей своей жизни Вяч. Иванов умел сохранять предельную ясность, твердость и трезвость мысли. Он был человеком сильной воли, умевшим удерживать полный контроль над своими словами, над своими поступками, над своим ближайшим окружением, и прежде всего над членами своей семьи. Особенно поразительны, конечно, эксперименты, которым он подверг в 1906 - 1907 гг. свой брак с Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, сначала попытавшись ввести в него в качестве "третьего лица" своего партнера С. Городецкого, а затем включив в него Маргариту Сабашникову. В обоих случаях ему удалось добиться восторженного и полного согласия жены - согласия на роль постоянного, но младшего члена экпериментальной полигамной семьи с переменным "третьим лицом", избираемым по прихотливой воле ее главы. Эта роль заранее исключала проявление какой бы то ни было собственной инициативы со стороны жены (что обычно сопровождает подобного рода эксперименты и что обычно порождает острые конфликты). Сила, с помощью которой Вяч. Иванову удалось здесь добиться своего, была силой идей - Л. Д. Зиновьева-Аннибал поверила в его учение об Эросе со всей силой религиозной веры, полностью подчинив свою личность личности

---

[9] См.: ИВАНОВ В., Достоевский и роман-трагедия. СС.IV, 427. Отсутствие такого умения - один из трех источников трагической вины у греков, как это определяет Иванов.

своего Возлюбленного-Учителя [10].

Человек заранее обдуманной идеи, Вяч. Иванов всегда говорил именно и только то и так, что и как считал нужным сказать, а не "то, что он в действительности думает и чувствует". Вместе с тем, стремясь подчинить воздействию своих идей других людей, сам он никогда не был рабом идей, хорошо понимая, что идеи и жизнь - вещи разные. А потому с ним и не могло случиться того, что случилось, скажем, с одним из его "братьев во Дионисе", А. Белым, который к концу жизни почти полностью утратил контроль над тем, что и как он думал, говорил и писал[11]. Вяч. Иванов всегда умел оставаться "вненаходимым" автором всех тех многочисленных рассказов, которые он создавал как на языках лирики, драмы, повествования и идеологии, так и на языке поступков. Он никогда не путался и не воспринимал себя в качестве персонажа.

Разумеется очерченные выше свойства личности, свойства культурного этоса Вяч. Иванова сами по себе указывают лишь на то, чем *не был* для самого Вяч. Иванова его символизм: он не был для него тем, чем сам Вяч. Иванов был "в себе и для себя". Вместе с тем то, что сам Вяч. Иванов далеко не всегда и не во всем жил и писал так, как он учил жить и писать других, для него самого, судя по всему, не было предметом рефлексии - во всяком случае, он никогда эту тему не обсуждал. И это далеко не случайно. Символизм Вяч. Иванова - это его особый способ говорить (говорить - в самом широком смысле, включая язык поступков), его особый дискурс. По своей природе дискурс этот - идеологический. Он существует как механизм тотального переобозначения реальности с помощью мифа и символа. Переобозначенная реальность, именуемая "realiora", предлагается текстами Вяч. Иванова в качестве единственно

---

[10] Подробно вся эта история изложена и прокомментирована в: БОГОМОЛОВ Н., Мы - два грозой зажженные ствола. // Анти-мир русской культуры. Язык. Фольклор. Литература. М. 1996, 308-314. Весьма интересно, что в приведенном Богомоловым отрывке из исповедального письма Зииовьевой-Аинибал к А. Р. Минцловой, Зиновьева-Аннибал, говоря о себе как о младшем члене возглавляемой Ивановым общины, нигде не выходит за пределы предложенной Ивановым интерпретации затеянного им эксперимента и нигде не заявляет ни малейшей претензии на собственную независимую и авторитетную точку зрения на реальность возникших отношений.

[11] Подробнее см.: ПАПЕРНЫЙ В., Месоамерижа в Москве (О некоторых "тайнах" последнего романа Андрея Белого). // Культура русской диаспоры: саморефлексия и самоидентификация. Тарту 1997, 210 и др.

подлинной: "realia sicut realiora".[12] Быть символистом означает для Вяч. Иванова только одно: пользоваться символистским дискурсом, а главное - навязывать его другим. Самому - в частном порядке, "в келье малого я" - можно иногда быть, а иногда и не быть символистом. Это несущественно, потому что несущественна сама по себе эмпирическая реальность: неназванная и не обозначенная - она только материал.

В этом, а не в каких-то специфических особенностях "идей" Вяч. Иванова и его поэтики, заключается принципиальное отличие его символизма от других "символизмов" - от поразительного тотального символизма Андрея Белого, полностью пронизывавшего его личность, его писания, его поведение, и от тоже, как и у Вяч. Иванова, частичных, но частичных по-своему и по-разному "символизмов" Блока, Брюсова, Мережковского и других[13].

Символистский дискурс Вяч. Иванова во всех его жанровых модусах (и в основных: дидактическом - "опыты эстетические и критические" - и поэтическом, и во второстепенном - фикциональном прозаическом) строит себя как форма правильного ("правого") высказывания об a priori обозначенном и классифицированном Традицией мире. В этом принципиальное отличие основных литературных установок Вяч. Иванова от литературных установок, которые сформировал XIX век: литература призвана быть личностным высказыванием о мире как он есть или как он действительно, искренне представляется автору текста. В этом и принципиальная близость литературных установок Вяч. Иванова к соответствующим установкам традиционалистских поэтик. Вяч. Иванов строил свои поэтические тексты в постоянной оглядке на правила жанра, предопределяющие не только выбор специфической тематики и специфических стиховых и риторических форм, но и выбор специфического взгляда на мир. Поэзия Вяч. Иванова - это, по точному определению С. С. Аверинцева, "не совсем лирика"[14], но

---

[12] См. обоснование этой формулы: ИВАНОВ В., Лев Толстой и культура. СС.IV, 602.

[13] Вопрос о мере "полноты" реальных "индивидуальных символизмов" не лишен смысла - уже хотя бы в силу того обстоятельства, что идеальный доктринальный символизм претендовал охватить всю полноту жизненных проявлений своих адептов.

[14] АВЕРИНЦЕВ С. С., Системность символов в поэзии Вяч. Иванова. // АВЕРИНЦЕВ С. С., Поэты. М. 1996, 187.

поэзия долирического склада - ряд поэтических высказываний о предварительно пропитанном и проклассифицированном литературой (риторикой) мире. Когда мы читаем его гимны в честь Солнца, или его трагедию *Тантал*, или его "повесть в терцинах" и в средневековом духе *Феофил и Мария*, мы не можем не отдавать себе отчета в том, что перед нами не поэзия о жизни, а поэзия о литературе и что бессмысленно и бесполезно спрашивать у автора, что он лично о божественности Солнца, муках Тантала или об аскетическом браке думает и что он нам по этому поводу советует. И дело здесь не в том, что наивный искатель нравственного руководства никогда не найдет у Вяч. Иванова определенного ответа на такой, скажем, вопрос: "Что лучше - стать аскетом или искать себе менаду для любострастия?". Дело здесь в том, что сам вопрос такой по отношению к литературному творчеству Вяч. Иванова незаконен: Вяч. Иванов принципиально и глубинно адидактичен, даже когда он выступает в дидактическом жанре, принципиально и глубинно атрагичен, даже когда он пишет трагедию, он "холоден", даже когда он славит огонь, и внеморален, даже когда он читает мораль.

Символистский дискурс Вяч. Иванова сам по себе, по своему реальному происхождению не был традиционалистским - он был, в конце концов, личным и чисто литературным изобретением Вяч. Иванова, созданным им самим, а не прямо переданным ему Традицией. Вяч. Иванов не продолжал, а стилизовал Традицию, которая пришла к нему не непосредственно, а через посредство изучения. Выдающийся знаток литературных культур классической древности, европейского Средневековья, немецкого преромантизма и романтизма, Вяч. Иванов воспринимал их во всеоружии навыков гуманитарной академической культуры своего времени. И символистский дискурс Вяч. Иванова создавался в очень большой мере на основе этих навыков, на основе, но и в качестве альтернативы дискурсу гуманитарного исследования.

Как и традиционалистские литературные дискурсы, дискурс гуманитарного исследования нормативен и имперсоналистичен - он исключает построение чисто личностных высказываний о мире, предполагая включение каждого нового высказывания в некоторую уже существующую и общепринятую систему представлений и способов высказывания. В этом дискурс Гуманитарного Исследователя Нового времени, каковы бы ни были его личные внутренние побуждения, принципиально отличен от дискурса

Писателя Нового времени, обреченного на ненормативность, необязательность и персоналистичность своего высказывания, даже если он в глубине души верит, что его устами говорит Абсолют. Вяч. Иванов тяготел к дискурсу гуманитарного исследования по той же причине, по какой он тяготел и к традиционалистской поэтике жанра: он стремился к резкому изменению культурного статуса Писателя, к актуальному превращению Писателя в носителя истинного Слова о мире, говорящего не от своего имени, но от имени Истины и одновременно от имени универсального мистического коллектива. И изменение это он попытался осуществить единственным доступным ему образом - через способ говорения, через дискурс.

Следует заметить, впрочем, что насколько бы далеко ни заходили утопические надежды Вяч. Иванова на превращение Писателя в духовного вождя общества, свой дискурс он формировал для литературы и сообразуясь с реальной ситуацией в литературе, т. е. в расчете на литературное признание. А такое признание могло обеспечить только существование определенной литературной среды, готовой принять и одобрить, хотя бы частично, предлагаемый ей дискурс, по своей реальной природе экспериментальный и прихотливо-индивидуалистический, в качестве того, чем этот дискурс "волил" быть - в качестве голоса некой "соборной", корпоративной культурной личности.

К 1904 г., когда Вяч. Иванов триумфально вступил в русскую литературу, такая среда, как известно, уже достаточно давно существовала. Участники символистского движения, несмотря на все различия и противоречия между ними, остро нуждались друг в друге, и более всего нуждались в сохранении объединявшей их литературной корпорации. С самого своего появления на поле литературной борьбы символисты оказались в печальном положении аутсайдеров. Не принятые господствовавшей в России литературной инфраструктурой, в которой доминировали традиционные русские "толстые журналы", символисты были вынуждены создать на краю литературного поля свою собственнную инфраструктуру издательств, журналов, альманахов и литературно-общественных объединений. Но эта их новая инфраструктура оказалась довольно хилой и не проявила способности принести им ожидаемый экономический и общественно-литературный статус. Их сравнительно мало читали и им сравнительно мало платили. К ним с явным презрением относились почитаемые всеми Толстой и Чехов. Их третировали почтенные

публицисты. Над ними смеялись все благоразумные и уважаемые люди (как известно, стихи Блока зло пародировал его собственный отец, а Борису Бугаеву, чтобы не расстроить своими писаниями своего отца, пришлось принять псевдоним).

Пройдет всего несколько лет, и многие символистские авторы обретут достаточно широкую популярность за пределами весьма малочисленной специфической символистской аудитории. Однако символизм как литературная корпорация не окажется вытянутым ими из состояния культурной маргинальности[15]. Большинством из них символизм будет просто покинут, просто объявлен умершим.

Все это случится потом, в начале 10-х гг. А в 1904 г., когда Вяч. Иванов вошел в сообщество символистов, все они еще прочно связывали свои индивидуальные устремления с судьбой своей корпорации, еще ощущали принадлежность к корпоративной личности движения. Каждый по отдельности, они могли чувствовать себя магистрантами Хандриковыми русской литературы, но все вместе они составляли пришествие великой и вечной Традиции мировой культуры в Россию, где до того литературы, в сущности, и не было (в знаменитой лекции Д. С. Мережковского *О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе*, засвидетельствовавшей рождение символизма, это прямо так и было сказано). И внезапное и почти чудесное появление Вяч. Иванова "из стран чужих, из стран далеких" с благой вестью по-новому, лучше, чем у Ницше, понятого дионисизма (*Эллинская религия страдающего бога*), с новым, углубленным и впечатляющим обоснованием универсальной духовной и литературной значимости символизма, его связи с "большим", истинно народным и истинно всемирным искусством (статьи *Поэт и Чернь*, *Ницше и Дионис, Копье Афины*), с по-новому свежей, но и демонстрирующей свою укорененность в старине Традиции поэтической символикой (сборники стихов *Кормчие звезды* и *Прозрачность*) - это появление было широко воспринято как событие благотворное, способное вдохнуть новую жизнь в общее дело.

Исключительные коммуникативные таланты Вяч. Иванова, его

---

[15] Одно из ярких свидетельств тому - речь Бунина на юбилее *Русских Ведомостей* в 1913 г., где символисты были подчеркнуто смешаны с низовыми явлениями модернизма и обвинены в малокультурности, духовном разночинстве, имитаторстве, вульгарности, порче языка и т. п. (См: Литературное наследство 84, в 2-х книгах. Кн. 1: Иван Бунин. М.1973, 319-320).

умение привлекать самых разных людей (свой путь в литературе он начал с того, что привлек на свою сторону глубоко мировоззренчески чуждого ему индивидуалиста Брюсова) очень быстро сделали его самой влиятельной фигурой символистского движения. Однако кроме Иванова - объединителя людей и идей, существовал и другой Иванов - изощренный закулисный литературный политик, уже в 1906 г. спровоцировавший, полувысовываясь из-за спины Г. Чулкова, раскол между перебургскими и московскими символистами. Платформа (политическое слово) "мистического анархизма" Иванова - Чулкова, послужившая поводом для раскола, нашла своих сторонников лишь среди зеленой символистской молодежи. Однако главная цель Вяч. Иванова была достигнута: ему удалось навязать повестку дня довольно продолжительной дискуссии, все участники которой вынуждены были говорить на предложенном им языке.

После 1910 г., когда символисты стали всерьез обсуждать смерть своего движения, Вяч. Иванов снова, как и в начале своего литературно-политического пути, сыграл роль объединителя: умело превратив поминки по символизму в праздник его возрождения, он идеологически обосновал "второй символизм" - с Метнером вместо дезертировавшего Брюсова и почти без Блока и без ушедших в узкосемейное "религиозное делание" Мережковских[16].

Никогда не претендуя, в отличие от Брюсова, на литературную власть, Вяч. Иванов прилагал все возможные усилия, чтобы добиваться подлинного литературного влияния, которое прежде всего есть влияние на способ говорить, влияние на дискурс. Сама беспокойная идеологическая природа символистского дискурса Вяч. Иванова потребовала от него превратиться в литературного политика и дипломата[17] и предопределила стратегию его литературного поведения как стратегию идеолога, всегда готового, ради конечного торжества идеи, на любые тактические компромиссы. Вяч. Иванов был всегда готов к параллельному сотрудничеству с соперничающими литературными группами, к поискам союзников везде и повсюду: так, в начале 10-х гг. он обратил свои взоры к молодым футуристам, а после Октябрьского переворота пытался

---

[16] Отметим, что "экскурс" *О секте и догмате* по своему главному заданию был выступлением против "ереси" и "сектантства" Мережковского, которого Иванов обвинил в утилитаристском отношении к искусству.

[17] Ср. об этом его свойстве: АВЕРИНЦЕВ С. С., Системность символов в поэзии Вяч. Иванова, 169-170.

распространить свои дионисийские идеи в совсем уже новой, советской, идеологической среде и с этой целью решился на сотрудничество с новой властью.[18]

Но и верность Идее не была у Вяч. Иванова беспредельной, и когда он понял, что ему следует расстаться со своим служением, он это сделал. В 1936 г., в статье *Simbolismo*, написанной для итальянской энциклопедии, Вяч. Иванов зафиксировал следующую формулу расставания: "Ныне - несмотря на то, что многие еще оставшиеся в живых или пришедшие в поздний час символисты продолжают с неколебимой верой работать в разных странах - школа, ценившая *почетное, теперь пустое, звание* символизма, *всюду несомненно умерла* вследствие своего первородного греха (состоящего, как разъяснено в статье, в соединении истинного, "реалистического", символизма с ложным - "декадентским и субъективистическим" -*В.П.*). Но в ней жила бессмертная душа; и /.../ все заставляет предвидеть в далеком или недалеком будущем и в иных формах боле чистое явление вечного символизма"[19].

О том, что заставило его заменить свою прежнюю, изложенную в *Мыслях о символизме*, мифопоэтическую концепцию, согласно которой мертвые символисты живо продолжают живое символистское дело, на новое, глубоко реалистическое представление о "несомненной" смерти движения, наступившей несмотря на то, что его участники продолжают свои труды, - об этом Вяч. Иванов ничего ясного и определенного не сказал. Первородный грех первородным грехом - о нем ведь и раньше известно было, но раньше он не так уж и мешал[20]. Почему же теперь он оказался столь фатальным, что уже и из метафорической могилы стало невозможным продолжать символистское говорение?

Я думаю, что самый простой ответ на этот вопрос и может быть самым правильным: Вяч. Иванов прагматически трезво оценил

---

[18] Н. Бердяев утверждает, что он порвал отношения с Ивановым именно потому, что увидел в таком его поведении "приспособление и соглашательство" (См.: БЕРДЯЕВ Н., Самопознание. // БЕРДЯЕВ Н., Избранные произведения. Ростов н/Д 1997, 423).

[19] См.: ИВАНОВ В., СС.II, 667. Курсив в цитате мой.

[20] См. статью Иванова *Две стихии в современном символизме* (1909) (СС.II, 537-561), где, в частности, как и в цитированной статье 1936 г., указано на сонет Бодлера *Соответствия* как на ярчайшее свидетельство изначальной потиворечивости "нового символизма".

происшедшие исторические перемены. Уже вскоре после начала долгой русской "смуты" (ср. его *Песни смутного времени* конца 1917 г.) Вяч. Иванов понял, что русский символизм, за ее возникновение духовно ответственный, должен с неизбежностью погибнуть в ее огне: "Да, сей костер мы поджигали / И совесть правду говорит, / Хотя предчувствия не лгали, / Что сердце наше в нем сгорит" [21]. Разумеется, упоминаемое здесь поэтическое горящее сердце (cor ardens!) не есть нечто такое, что способно сгореть окончательно и бесповоротно - чуть далее в цитируемом тексте сердце названо Фениксом, а символистские правда и совесть, как всегда диалектически гибкие, переложили ответственность за вину на всех ("Все за всех"). И все же, кажется, есть в приведенных словах Вяч. Иванова, а точнее - даже не в самих словах, а в их сцеплении с историческими обстоятельствами его реального пути, элемент трезвой личной оценки.

К августу 1919 г., когда в ответ на стихи уже протрезвевшего от Дионисова хмеля Георгия Чулкова, Вяч. Иванов решился на это свое, пусть уклончивое, но покаяние, у него уже был опыт тесного делового сотрудничества с поджигателями. И, проповедуя дионисийское хоровое всенародное искусство в учрежденном А. В. Луначарским (революционным администратором и одновременно эпигоном модернизма и не до конца раскаявшимся адептом социализма как коллективистской религии) Тео Наркомпроса, Вяч. Иванов не мог не заметить, к чему идет дело. А дело шло к тому, что сильно фрагментированное накануне Гражданской войны поле идеологий, интенсивно обрабатываемое новой властью, должно было полностью изменить свой характер - стать средой, в которой способны выжить лишь весьма немногие и при этом обладающие политической силой коллективные участники. В складывавшейся ситуации частному идеологу, подобному Вяч. Иванову, предстояло сделать выбор. Можно было продолжать, несмотря ни на что, "быть символистом", но чтобы продолжать, нужен был, как это определял А. Белый, "коллектив", в котором можно было бы "работать"[22]. А все

---

[21] Стих. *Георгию Чулкову*. ИВАНОВ В., СС.IV, 81.

[22] В мемуарах 1928 г. *Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития* (Ann Arbor 1982, 11-12) Андрей Белый писал: "я пришел /.../ к идее многообразия, комплексности индивиуума, /.../к вопросу о режиссуре этого многообразия /.../ линия моего поведения во всех коллективах, где мне приходилось работать,

"коллективы" внутри России очень скоро оказались заняты - заняты большой идеологией власти. И чтобы "работать" внутри страны нужно было обязаться, как обязался А. Белый, "провести сквозь детали работы лозунги, на которые указывают вожди"[23]. Конечно, можно сказать, что А. Белого принудили принять на себя такого рода обязательства тяжелые обстоятельства жизни. Но ведь покинувшего Россию Мережковского никакие обстоятельства не принуждали искать партнера по "религиозному деланию" в итальянском диктаторе Муссолини и, не получив от него удовлетворения, начать приглядываться к Гитлеру. Так что дело не в обстоятельствах жизни и месте жительства, а в обстоятельствах истории: русский символизм как идеология во всех его разновидностях был по природе своей тоталитарен, по природе своей тяготел к тем массовым идеологиям XX века, которые поставили себя под знак мистики коллектива. Вот что, как я думаю, понимал Вяч. Иванов, когда он выбрал не продолжать "быть символистом", но одновременно хранить веру в "вечный символизм". Сохранив веру в "вечный символизм", он избавил себя от необходимости пререоценить свое прошлое и санкционировал преемственность своего *индивидуального стиля,* который и у позднего Вяч. Иванова остался, конечно, символистским. Но провозгласив "несомненную смерть" "нового символизма" как "школы", он объявил временно прекращеной миссию символизма как *идеологического дискурса,* потому что этот дискурс неодолимо тяготел породниться с идеологиями, с которыми Вяч. Иванов по-человечески не хотел иметь ничего общего.

Символистский идеологический дискурс Вяч. Иванова возник на вполне специфической литературной почве - как одна из

всегда была эмблемой, знаком, личиной". Объясняя и оправдывая таким образом определенные свойства своей личности (подробнее см.: ПАПЕРНЫЙ В., Из наблюдений над поэтикой Андрея Белого: лицемерие как текстопорождающий механизм. Славяноведение 6, 1992, 39 - 43), Белый одновременно готовил себя к "работе в коллективе" советских писателей (подробнее см.: ПАПЕРНЫЙ В., Месоамерика в Москве, 188-190).

[23] БЕЛЫЙ А., Речь на 1 Пленуме Оргкомитета Союза советских писателей. // БЕЛЫЙ Андрей, Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М. 1988, 679 (впрочем, позиция Белого - "советского писателя" была внутренне глубоко двойственной, и в своем "ночном сознании", нашедшем отражение в его последнем романе, он посылал проклятия тому коллективу, который "днем" он закономерно избрал славить - подробнее см: ПАПЕРНЫЙ В., Месоамерика в Москве, 191, 205-210).

металитературных манифестаций символистского движения. Хорошо известна и не раз комментировалась исследователями фундаментальная металитературность символистского текста, которая проявляется не только в том, что текст этого типа принципиально ориентирован на "чужой текст", но и в том, что существенной частью передаваемого им сообщения очень часто (во всех текстах большого объема, в тематически металитературных текстах, как, например стихотворение Блока *Художник*, в композиционной организации поэтических циклов и сборников и т. д.) оказывается металитературная информация - информация о "правилах" художественного построения. Все ведущие представители символистского движения были, в той или иной мере "теоретиками" символизма, эстетиками и литературными критиками и в этом своем качестве они развили вокруг "литературы как таковой" беспрецедентно обширную область "литературы о литературе". На уровне "литературы как таковой" символисты находились в очень неоднозначных отношениях с предшествующей традицией - оттолкнувшись и как бы уйдя от нее, они тут же принялись ее комментировать, цитировать, развивать и дополнять, иногда пытаясь даже говорить от ее имени (ср. представление А. Белого о себе как о Новом Гоголе и т. п.). По-настоящему непримиримо символисты соперничали не с литературой предшествующей эпохи, а с характерным для нее металитературным сознанием, находящем себе выражение в *журнальной литературе.* И здесь нельзя не признать, что Бунин, противопоставивший в своей известной речи на юбилее *Русских Ведомостей* (1913) символизм и смежные с ним модернистские течения *газете*[24], затронул самое существо дела. Рамки поэтики символизма были достаточно широки и гибки, позволяя символистам писать свои лирические стихотворения, поэмы и романы по-разному - в общем-то, кто как мог и умел. Принадлежность же всех этих разноликих текстов к целому символизма устанавливалась прежде всего благодаря их общей погруженности в некую единую металитературную среду, ядром которой был определенный фонд общих способов самоописания.

Общесимволистские способы самоописания разрабатывались в рамках журнальных *дидактических жанров* - эссе, критических, философско-публицистических, богословско-публицистических

---

[24] См.: Литературное наследство 84, кн. 1, 320.

статей, рецензий, "отрывков" и т. п. Сами по себе достаточно традиционные, эти жанровые формы обрели под рукой символистов свою особую яркую специфичность. Символистским дидактическим текстам присущи, как мы знаем, не только особая тематика, особый словарь ("пошлый жаргон", по ругательному определению Бунина), но и особого рода риторика. Не вдаваясь в подробности, риторику символистского дидактического текста можно определить как совмещение риторик широкого множества журнальных дидактических жанров с элементами поэтики - специфической риторики литературных в узком смысле слова (стихотворных, прозаических, драматических) жанров. У большинства символистских авторов (у Мережковского, Брюсова, у А. Белого 1900-х гг., у символистов "второго ряда") это совмещение не достигает стадии синтеза и не порождает самостоятельного, единого, опирающегося на свою собственную внутреннюю норму стиля. В этом случае читатель имеет дело с неким отклоняющимся вариантом общераспространенного "журнального языка" - действительно, своего рода жаргоном.

Случай Вяч. Иванова (и, под мощным его влиянием Блока, а также, с некоторыми оговорками, позднего А. Белого) - принципиально иной. Вяч. Иванову удалось создать по-настоящему синтетическую и по-настоящему новую риторику дидактического текста и, более того, предложить достаточно универсальный, опирающийся на собственную внутреннюю норму и на весь потенциал языка новый способ говорить, новый способ строить тексты.

Поясню это общее заключение на конкретном примере, который мне кажется особенно характерным - на примере статьи Вяч. Иванова *Достоевский и роман-трагедия* (1911)[25].

В сложной и неоднородной смысловой и языковой фактуре этой статьи можно различить три различных ряда.

Первый и самый "броский" из них - это ряд мифопоэтических дескрипций, оформленных с помощью стилистики, в которой доминируют метафора и то, что сам Иванов назвал позднее "глаголами церкви"[26] (и что Бунин с неменьшим основанием определил как "семинарские слова"[27]). Ключевые мифопоэтические

---

[25] ИВАНОВ В., СС.IV, 399-436.

[26] ИВАНОВ В., Наш язык. СС.IV, 680.

[27] БУНИН И. А., О сочинениях Городецкого. // Литературное наследство

дескрипции, содержащиеся в статье, относятся к ее предмету, Достоевскому, который представлен:

во-первых, как человек со светочем, освещающий тьму, в которую он сам погрузил свои романы;

во-вторых, как змий, "открывший познание путей жизни и сделавший нас богами, знающими добро и зло";

в-третьих, как "величайший из Дэдалов - строителей лабиринта" (Дедал появляется в результате мифологизации языковой метафоры "лабиринты подсознания");

в-четвертых, как похожий, через посредство своего женского двойника, "музы", одновременно на Дионисову Мэнаду и на "дочь Мрака змееволосую Эриннию, ловчую собаку Богини ночи, с факелом в одной и бичом из змей в другой руке";

в-пятых, как мистический Жених и Сын, "знающий мать-владычицу, желанную невесту, вечную жену".

Легко видеть, что эти дескрипции, хотя они частично и накладываются друг на друга ("человек со светочем" - "собака Богини ночи с факелом"), логически крайне несовместимы. Попытка совместить их может привести к прочтению в тексте Иванова явно комических и абсурдных высказываний типа: "Достоевский был ловчая собака Богини ночи, открывающая пути добра и зла и знающая мать-владычицу, желанную невесту" и т. п. Однако сам текст к подобному чтению отнюдь не приглашает. Что же предотвращает смысловой и стилистический распад этого текста, на грани которого он постоянно балансирует? Прежде всего это, конечно, особый риторический регистр, который использует автор: он не говорит, не пишет, а "поет с волшебной силой", заставляет читателя/слушателя (а текст создается именно как расчитанный на устное исполнение - как "доклад") почувствовать себя присутствующим на театральном представлении, не оставляющем зрителю ни психологической возможности, ни психологического времени для логического анализа словесного аспекта исполняемого текста.

Второй механизм, предотвращающий распад нашего текста, сам Иванов назвал, сославшись на Горациево "ut pictura poesis", "умением живописать словом". Правда, живопись, которую имел в виду Иванов, судя по всему, не совсем та, с которой сравнил поэзию римский поэт. Живописные образы, актуализируемые текстом Иванова (человек со

84, кн. 1, 341.

светочем, змея, Дедал, змееволосая собака и проч.), ни в какую картину не складываются и сложиться не могут и в своей совокупности никакого "живописного" иконического образа Достоевского не создают. Создают же они нечто такое, что следует уподобить эмблеме. Только представив совокупность предложенных Ивановым "картинок" в качестве частей создаваемой им барочной эмблемы Достоевского, мы избавимся от всех сомнений относительно общего смысла того, что нам посредством этих "картинок" сообщается.

В статье-докладе *Мысли о символизме* Вяч. Иванов включил в число важнейших умений истинного символиста, наряду с умениями "петь с волшебной силой" и "живописать словом", также и умение "достичь познания вещей"[28]. Использование им выражения "познание вещей" может привести к выводу, что он исходил из допущения, что вещи, с одной стороны, и мир познания и его языки - с другой, не есть одно и то же. На самом деле, в качестве символиста, он, конечно же, ничего подобного не допускал. Реальность для него имела изначально знаковую, символическую природу, а познание реальности означало говорение на скрытом в ее глубине правильном символическом языке (именно неправильный, субъективно-произвольный выбор символического языка и был, как мы помним, по Иванову, тем "первородным грехом", который и привел русский и европейский символизм к погибели). "Познание вещей", таким образом, это для Вяч. Иванова только одно: *говорение на языках познания.*

Практически в разбираемом тексте Вяч. Иванов использует всего два различных "языка познания", каждому из которых соответствует свой особый ряд в стилистической и смысловой фактуре его текста.

Первый из этих "языков" - это концептуальный жаргон, синтезированный из жанровых жаргонов философии, эстетики и литературной критики и публицистики и усиленно оснащенный стилистическими варваризмами и просто иностранными, более всего, древнегреческими и латинскими, словами. Насыщенность речи Вяч. Иванова стилистическими средствами этого рода, и, главное, тот особый эмоциональный вес, который им придан, очевидным образом расчитаны на восприятие этой речи, прежде всего в ее устном варианте, как "говорения на языках" - или как говорения на неком

---

[28] ИВАНОВ В., СС.II, 605-606.

священном русском языке, вмещающем в себя потенциально все другие языки (ср. такие формулы, как "благословенный брак славянского слова с эллинским словом", "вселенский и всечеловеческий наш язык", в статье Вяч. Иванова *Наш язык*)[29]. Ядро концептуального словаря Вяч. Иванова образуют такие категории, как бытие, личное, свехличное, индивидуализм, синкретизм, катарсис и т. п. Правила дискурса допускают свободное и неответственное пользование этим словарем. Так, романы Достоевского однажды названы в статье поэмами, и постоянно именуются трагедиями. Собственно говоря, основной тезис статьи как раз и состоит в том, что жанр этих романов по сути подобен жанру классической греческой трагедии. Тезис этот доказывается с видимым соблюдением всех норм доказательности, принятых для текстов соответствующего рода. Однако процедура доказательства, определяя общую композиционную структуру текста и обслуживая тем самым формальные нужды дискурса, *к тому, что не дискурс* - к теме текста, как автор ее видит до того, как он начинает о ней говорить, - никакого отношения не имеет. По своему существу эта процедура орнаментальна. Трагедия, о которой говорит Вяч. Иванов, это не хорошо знакомый ему конкретный литературный жанр с конкретными литературными признаками. Это некая построенная автором в процессе говорения *идея,* которая этим говорением "с волшебной силой" навязывается воспринимающему.

Известны слова Л. Шестова о Вяч. Иванове: "Я полагаю, что, если бы кто-нибудь вздумал обратиться к В. Иванову с просьбой объяснить и показать ему то, что он на самом деле видит, слышит и чувствует, В. Иванов был бы прямо огорошен неуместностью, так сказать, праздностью и ненужностью самого желания такого. /.../ Вся его задача в том, чтобы радикальным образом оторвать идеи от действительности и вдохнуть в них собственную, независимую жизнь"[30]. Эта оценка требует, как я думаю, некоторого уточнения. Символистский дискурс Вяч. Иванова в определенном смысле не чужд миру эмпирического. Его родство с этим миром ограничивается, однако, включением в арсенал средств символистского говорения еще одного "языка" - "языка" гуманитарного исследования. Так, читатель разбираемой статьи о Достоевском не может не почувствовать, что за

---

[29] ИВАНОВ В., СС.IV, 676.

[30] ШЕСТОВ Л., Вячеслав Великолепный (К характеристике русского упадочничества). Русская мысль 1916, 107.

тем, что Вяч. Иванов говорит, скрываются обширнейшие и очень точные познания. По статье разбросаны многочисленные научно-конкретные замечания об истории романного жанра от милетской сказки до Достоевского и Толстого. Совокупность этих замечаний ясно свидетельствует о том, что Вяч. Иванов, если бы он поставил перед собой такую задачу, был способен создать историческую поэтику романа (задачу эту воспринял потом от него Бахтин). Но Вяч. Иванов этого не хотел: он предпочитал доказывать идеологически желаемое вместо и в качестве хорошо различаемого им литературно действительного.

Элементы эмпирического гуманитарного знания, обильно рассеянные в текстах Вяч. Иванова играют в них чисто орнаментальную роль, полностью аналогичную той роли, которую играет цитирование бесконечного количества лишь частично прочитанных и почти совсем не прочитанных источников в статьях книги А. Белого *Символизм*. Ученость (неважно - настоящая, как у Вяч. Иванова, или слегка поддельная, как у Белого) крайне необходима символистскому дискурсу в силу его притязаний на универсальность, в силу его стремления заменить потенциально все существующие дискурсы, говорить всеми языками ангельскими и человеческими. Иногда эта ученость может даже сказать о себе: "мы имеем рассмотреть"[31], но она почти никогда и почти ничего по-настоящему не рассматривает, потому что она всегда ощущает себя служанкой дискурса, говорящего, прежде всего и в конце концов, о себе и только о себе.

Хотя внутри каждого из трех смысловых и стилистических слоев нашего текста, слоев мифопоэтических дескрипций, концептуальном и "научно-эмпирическом", действуют свои особые нормы, по крайней мере одна норма является общей для всех них. Любой стилистический элемент, любой смысловой элемент текста Вяч. Иванова обязательно превращается дискурсом этого текста в украшение, обязательно имеет свойство орнаментальности. Орнаментальность дискурса Вяч. Иванова не только в самом широком и самом постоянном использовании соответствующих риторических средств. Ее корни гораздо глубже - они в глубинных установках, определивших особый характер литературной деятельности Вяч.

---

[31] В статье *Две стихии в современном символизме*, вообще выделяющейся среди статей Вяч. Иванова усиленно-гелертерским тоном. См.: ИВАНОВ В., СС.II, 542.

Иванова. Конечно, для Вяч. Иванова было очень важно повлиять посредством говорения на других людей, побудив их повторять за ним его "идеи". Но не менее важным было для него и стремление поразить своим говорением людей, превратить свое говорение в нечто зримое: устный текст - в театрализованное зрелище, письменный - в нечто как бы пространственно зримое, в нечто как бы эквивалентное "живописи", а точнее, в нечто подобное орнаменту.

Подводя итоги сказанному, я хотел бы в качестве ответа на поставленный в начале этой работы вопрос: "что такое символизм Вяч. Иванова как литературное явление?", предложить следующую краткую формулу: "это особого рода идеологический и одновременно орнаментальный дискурс". При этом я не могу, однако, не отметить очевидной странности полученного результата. Однако не был ли в той же мере странен и тот, кого эта формула должна коротко описать, - тот веселый любитель духовных и телесных наслаждений, который, в поисках "многих чар, и многих песен, и древних ликов красоты", забрел в угрюмую и жестокую дебрю идеологий?

JOHN E. MALMSTAD

"HERMITS OF THE SPIRIT": VJAČESLAV IVANOV AND ODILON REDON

The *oeuvre* of Odilon Redon (1840-1916), which combines startling boldness with a privacy so intense as to be almost impenetrable, remains among the strangest and most mysterious produced by any artist of importance. The "prince of dreams" ("le prince du rêve"), as he was called by those who frequented the salon of Mme Berthe de Rayssac, was concerned to discover the hidden meanings in the visible world, and he did so by looking inward. Redon liked to quote da Vinci's remark that "nature is full of infinite reasons which have never been experienced," adding: "It was for him, as assuredly for all masters, the evident necessity and the axiom. Who is the painter who would think otherwise?"[1] Dream and reality are indistinguishable in his "art that suggests" ("l'art suggestif"), and in their seamless fusion Redon's visionary works, small in size but monumental in conception, find their enigmatic power and poetic depth. It hardly surprises us that Redon, who stands "at the point of origin of Symbolism, if by this is meant the *pictorial* expression of the ideal,"[2] prompted Vjačeslav Ivanov's only response in verse to a specific painting by a contemporary artist: the poem *Pustynnik ducha,* subtitled: *K kartine O. Redona.*[3]

---

[1] "«La nature est pleine d'infinies raisons qui ne furent jamais en expérience», ecrivait-il [da Vinci]. Elle était pour lui, comme assurément pour tous les maîtres, la nécessité évidente et l'axiome. Quel est le peintre qui penserait autrement?" REDON O., À soi-même. Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes. Paris: Librairie Jose Corti 1961, 25.

[2] "Oui, Redon est à l'origine du Symbolisme, en tant qu'expression *plastique* de l'idéal." DENIS Maurice, Théories 1890-1910. Du Symbolisme et du Gauguin vers un nouvel ordre classique. Fourth ed. Paris: L. Rouart et J. Watelin 1920, 254.

[3] Ivanov's poems *Terciny Somovu* and *Fejerverk*, which is dedicated to him, respond to Somov's painting, but not to a specific work (both are in *Cor ardens*). Bakst's famous *Terror Antiquus* prompted Ivanov's article *Drevnij užas* (1909), and Ivanov devoted a brilliant essay to Čiurlionis, another, like Redon, remarkable eyewitness of the invisible (*Čurljanis i problema sinteza iskusstva*, 1914). Both can be found in the third volume of the Brussels *Sobranie sočinenij.* The *Italian sonnets* section of *Kormčie zvezdy* contains four poems inspired by works of Renaissance masters: *"Večerja", Leonardo, Il Gigante* [Michelangelo's *David*], *"Magnificat",*

Ivanov was certainly introduced to the artist through the agency of Aleksandra Vasil'evna Gol'štejn (Holstein), a central figure in *fin de siècle* "Russian Paris" at whose apartment members of the French and Russian cultural elites met and interacted. Ivanov met her in 1896, and Redon apparently not much later: his first letter to her dates from 1898.[4] Like her fellow countryman Ivan Ščukin, who was buying works of the Symbolist master for his private collection at a time when Redon's reputation in his homeland had yet to find official validation (the French state did not acquire a Redon until 1904), Gol'štejn admired him for his compelling vision, his opposition to the secularization of art, and his cultivation of an art of myth and religion, both Western and Eastern.[5] She made sure that Russian visitors like Ivanov, and, later, Maksimilian Vološin and his wife, the artist Margarita Sabašnikova, met her artist friend.[6] Redon, in his turn, appreciated his Russian acquaintances, and in 1900 made an exquisite pastel portrait of one of them, the ceramist Marie Botkin (*Jeune fille au chapeau: Mlle Botkin*; the work, which was not a commission, remained in the artist's hands until 1907).

Bottičelli, and *Sikstinskaja Kapella*.

[4] There are three letters (1898, 1899, 189?) from Redon to Gol'štejn, two brief notes (1899, 1903), and three visiting cards (1904, 1908, 1913, all written in January as New Year's greetings) in the A. V. Gol'štejn collection of the Bakhmetev Archive (Columbia University, New York). The first letter makes it clear that Redon and Gol'štejn were already on very friendly terms in 1898. They seem for a time to have been neighbors on the rue de la Tour, where Ivanov also lived in the spring of 1903 when he was lecturing in Russian on the Hellenic religion of Dionysus in the Paris "University of Social Sciences." See too the excellent publication of WACHTEL Michael and KUZNECOVA O. A., Perepiska Vjač. Ivanova s A. V. Gol'štejn. Studia Slavica 41, 1996, 335-376.

[5] In his memoirs, Gol'štejn's son, Dr. Leon Weber-Bauler, wrote of his mother: "She then took up occultism, and following Madame Blavatsky, she studied the mysticism of the Far East... . Gradually, however, she found her true path. She formed the acquaintance of artists and writers; notably of Redon and Mallarmé. She had an understanding for Redon's delicate pastels... and for Mallarmé's obscure poems, full of twisted syntax and esoteric beauties." // WEBER-BAULER L., From Orient to Occident: Memoirs of a Doctor. Trans. Bernard Miall, New York: Oxford University Press 1941, 180.

[6] Sabašnikova calls Gol'štejn "one of Odilon Redon's few admirers" ("eine von Odilon Redons wenigen Verehrerinnen") in her memoirs: WOLOSCHIN Margarita, Die grüne Schlange. Lebenserinnerungen einer Malerin. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1985, 141. The passage discussing Redon can be found on p. 121 of the Russian translation: Zelenaja zmeja. Moskva: Enigma 1993.

Ivanov wrote no appreciation of Redon, but he evidently shared the enthusiasm of Gol'štejn: his name figures prominently in the list of French artists who were to illustrate the volume of contemporary French poetry in Russian translation that Ivanov and Gol'štejn planned in 1900.[7] (They could never interest a publisher in it.) "Redon has agreed to make a lithograph for the cover -- the head of Agave or, perhaps, something else," Ivanov wrote to Brjusov on 10/23 June 1903, having in mind Zinov'eva-Annibal's novel *Plamenniki*, which "Scorpio" had agreed to publish.[8] The novel was never finished, and constraints of time frustrated Ivanov's other idea of asking Redon to design the cover for *Prozračnost'*, in which *Pustynnik ducha* first appeared in the spring of 1904.[9] "We think that the publishing house will be pleased by the participation of Redon," Ivanov had written to Brjusov in June 1903; and if nothing came of those plans, *Libra* (*Vesy*), which "Scorpio" put out, did commission Redon not long after to design one of its issues. He made a special lithograph for the cover of the fourth issue of 1904, and his vignette-like ink drawings appeared throughout what amounted to a special "Redon issue." It opened with sixteen pages on the artist: Vološin's article *Odilon Redon* and his translations of *Redon on Himself* and brief articles and statements by Emile Hennequin, Gustave Geffroy, Jean Lorrain, Frantz Jourdain, and Paul Gauguin under the title *Contemporaries on Redon.* The cover of the fifth issue, which contained Brjusov's translation (under his anagrammatic pseudonym "Avrelij") of excerpts from Emile Bernard's May 1904 article on Redon in *L'Occident,* and the cover of the sixth featured the same lithograph as on the fourth.

Vološin, who had acted as "Scorpio's" agent in arranging the Redon commission, himself twice referred to Redon in his verse, and, of course, we have Ivanov's poem, one of his many sonnets (the octave is typical of the Petrarchan form, while the concluding six lines are a variant of the Sicilian sestet):

---

[7] See Ivanov's letter of 9 October 1900 to Michail Anatol'evič Mamontov in which he wrote of the "willingness" of a group of French artists to participate in the project: "«les Six», «Groupe sympathique» with Odilon Redon at their head, namely: Redon (who has already illustrated Mallarmé), Vuillard, Bonnard, Ranson, Maurice Denis (the illustrator of Gide)" – KOTRELEV N. V., Perevodnaja literatura v dejatel'nosti izdatel'stva "Skorpion". // Social'no-kul'turnye funkcii knigoizdatel'skoj dejatel'nosti. Sbornik naučnych trudov. Moskva: VGBIL 1985, 75.

[8] Literaturnoe nasledstvo 85. Valerij Brjusov. Moskva: Nauka 1976, 436.

[9] See letter of 1/14 November 1903. Literaturnoe nasledstvo 85, 440.

REDON Odilon, Le Prophète. Location - unknown.

ПУСТЫННИК ДУХА

К картине О. Редона

Орел стремнин, угрюм и огнеок,
Печальник духа, — ты, чей дух печален,
Чей лик сгорел у вещих наковален,
Где ковача ковал вселенной Рок!

С гор снеговых, в предозаренный срок,
Нисходишь ты, змеей Любви ужален, —
Взалкав сердец... Как пленный дол умален
Пред углием пустынных глаз, пророк!

Что ты несешь Земле с высот пространных?
Ты Мести ль мечник, с молньей лезвий бранных?
Что в левой указует перст десной?

Копье-ль?.. Нет, — жезл, расцвеченный весной!
Прозябший тирс! Процветший посох странных
Всей щедростью, всей благостью земной![10]

The poem draws heavily on the imagery and Slavonic lexicon of Puškin's *Prorok* (1826) to make Ivanov's pronouncement about the prophetic power of great creative spirits: "духовной жаждою," "в пустыне," "перстами," "вещие зеницы," "горний," "дольней лозы прозябанье," "жало мудрыя змеи," "мечом," "угль, пылающий огнем," "пророк." Even the eagle ("orel") in the striking metaphor that opens the poem can be traced to Puškin. It is not a masculine variant of the "kak u ispugannoj orlicy" in *Prorok,* but an allusion to the opening lines of *Kavkaz* (1829), in which the poet-narrator, by setting himself spatially on the same level as the eagle, puts a kind of equal sign between himself and the solitary, proud bird:

Кавказ подо мною. Один в вышине
Стою над *снегами* у края *стремнины*:
Орел, с отдаленной поднявшись вершины,
Парит неподвижно со мной наравне. (my italics)

---

[10] IVANOV V., Prozračnost'. Moskva: Skorpion 1904, 103; Sobranie sočinenij I. Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien 1971, 783. The poem was not included in the two-volume "Novaja Biblioteka poeta" edition (1995), whose editor gives the incorrect "1849" for Redon's birthdate in the notes to *Prozračnost'* (vol. 2, 284).

Ivanov realizes the potential for metaphor in Puškin's lines in his own opening image, while also alluding to another text as programmatic as *Prorok*, Puškin's *Poet* (1827):

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел.

In his 1937 essay *Dva majaka,* Ivanov challenged those who saw the Poet in Puškin's Prophet figure:

> ...толкователи Пушкина привыкли видеть в его "Пророке" идеальный образ Поэта. Нет ничего менее согласного со всем строем пушкинской мысли, чем это смешение двух в корне различествующих понятий и типов. "Пророк" есть образ целостного и окончательного перерождения личности, которое в некотором смысле равносильно смерти. Избранник становится безличным носителем вложенной в него единой мысли и воли. Если б он раньше был художником, то, конечно, перестал бы им быть. Он не искал бы уже творческого уединения, в тишине которого рождались его сладкие звуки и медленно воплощались им задуманные миры, но обходил бы моря и земли с проповедью, иноприродною искусству.[11]

Nevertheless, by saturating his much earlier poem with allusions to Puškin's *Prorok* and also to Puškin poems in which the Poet figures, Ivanov would seem to read his own "pustynnik ducha" at the very least as the creative personality, if not specifically the Poet. And, as we shall see, a 1904 essay by Ivanov provides further evidence for just such a reading of his poem.

This "benefactor" or "defender of the spirit" ("pečal'nik ducha," a variant of the title), forged for his mission by Fate itself,[12] now descends, Zarathustra-like, eyes like coals (the "ogneok" and the "ugliem pustynnych

---

[11] IVANOV V., Sobranie sočinenij IV, 1987, 335.

[12] Ivanov repeats this "forging" imagery in the First Act of *Prometej* (1906-1914). In the play's second scene (javlenie II), Prometheus, resting after work at his anvil (nakoval'nja) is asked: "Kovač, čto ty kueš'?" And his third scene monologue concludes with : "Tak, kovača kuet tvoj molot-kljuv, / I tvar' tvorca tvorit — neprimirimym!" — IVANOV V., Sobranie sočinenij II, 1974, 110-111. The play's mountain setting also connects it with the 1903 poem.

glaz" again link the eagle and the prophet figure in a symbol of inner illumination and special vision), from his snowy heights; but Ivanov asks: for what purpose? Is he a liberator of humanity's condition (the metaphor "plennyj dol") or a "sign of Vengeance" ("mečnik Mesti"; we certainly also hear the Biblical "ne mir, no meč!" in this) who will unleash destruction (lightning: recall the eagle and lightning of Zeus) on humanity? And what does he bear in his left hand? A "spear" ("kop'e" calls to mind the resistless spear which Athena bore into battle and which the ancients sometimes likened to a shaft of lightning, thus tying this to the previous "s moln'ej lezvij brannych")? In the answer which brings the poem to a close Ivanov's freely syncretic thought fuses Judeo-Christian and pagan iconographies. (So does Redon in his images of Christ and Buddha or showing Spinoza reading the Ramayana.) With "žezl" he evokes Aaron's Rod ("žezl Aarona"), which budded miraculously to mark his chosen priestly status (*Numbers* 17, 5-8), and the rod of St. Joseph of Nazareth, husband of the Virgin, who is often pictured as an old man holding a budding rod, an allusion to the Apocryphal legend that at the betrothal of the Virgin his rod blossomed to indicate his selection as groom. With the "thyrsus" ("tirs") we are, of course, in the realm of the "suffering god" Dionysus, on whom Ivanov lectured in the Paris spring of 1903, just when this poem may have been written, and when, to judge by his letters, Ivanov was in close contact with Redon. With "posoch strannych" Ivanov adds a new element to his metaphor for the power of the creative spirit, likened in the "budding" images of floribund plenty to the fecundity of nature and its miraculous power of self-renewal and resurrection, and he alludes to a "hermit of the spirit" that both he and Redon admired. For "pilgrims' staff" certainly recalls the final scene of Richard Wagner's *Tannhäuser* (1845), when pilgrims arrive from Rome bearing the Pope's staff, which has sprouted leaves in token that God has forgiven the wayward hero, ending the opera on a note of reconciliation and transcendence through the Ideal.

In a letter of 5/18 February 1903, responding to Aleksandra Gol'štejn's criticism of *Plamenniki*, Ivanov drew a distinction between the artist who "opposes the Dream to Life" ("protivopolagaet Mečtu Žizni") and the one who strives to "impose the Dream on Life, to imprint it on reality" ("nalagat' Mečtu na Žizn', napečatlevat' ee na dejstvitel'nosti"). To such "creators" ("tvorcy") and "imposers" ("nalagateli"), he continued, belonged "Byron, Wagner, Nietzsche, Dostoevskij... Lermontov... not only «prophets», but «Schwärmer», «Weltverbesserer» of every variety, moralists and advocates, and, alas!, Lydija [Zinov'eva-Annibal] and I, it

seems."[13] A year later, in the late summer of 1904, several months after the publication of *Pustynnik ducha*, Ivanov expanded on the notion in the article *Kop'e Afiny*, one part of which also offers a kind of theoretical transcription of and commentary on his poem.[14] It confirms that the poem's "hermit-prophet," if not the Poet, is the great creative personality Ivanov admires.

The article distinguishes "grand, pandemic art" ("bol'šoe, vsenarodnoe iskusstvo") from "small art" ("maloe iskusstvo"). Recognizing that the epoch of "grand art" lay in the past and that he lived at a time of "small art," Ivanov defined three varieties of the latter: "demotic" ("demotičeskoe," a term borrowed from Emile Hennequin), "intimate" ("intimnoe," "iskusstvo dlja iskusstva"), and, on a higher level, "hermitic" (or "monastic" --"kelejnoe"):

> Если интимное искусство очерчивает себя волшебным кругом, келейное хочет овладеть магическим *жезлом*. Его замкнутость — вынужденная замкнутость самозащиты и сосредоточения: творческая монада нового брожения обороняет себя непроницаемою броней, как бы уходит в свою раковину, и так копит в себе свою эксплозивную энергию. *Это — катакомбное творчество "пустынников духа"*.
>
> Интимное искусство — искусство чистого, беспримесного созерцания; келейное — искусство метафизического изволения. Созерцание того устремлено на внешнее и частное, этого — на внутреннее и общее. В том торжествует личность и произвол ее; в этом, как в искусстве всенародном, опять побеждает сверхличное. Его представители, все, в большей или меньшей степени, являют черты лермонтовского Пророка. Символом его мистической души мог бы служить текст Данта: "Немногое извне доступно было взору; но через то звезды я видел и ясными, и крупными необычно". Его психология — психология молитвенного делания, родная созерцаниям браманов, знавших, что из энергии молитвенной таинственно и действенно возникает, доколе она длится, божество молитвы, Брахманаспати.... в искусстве келейном "безвольный произвол" [цитата из стих. *Творчество* Иванова] гения переступает

[13] Perepiska Vjač. Ivanova s A. V. Gol'štejn, 366-367.

[14] Ivanov discusses the article at length in a letter to Brjusov of 6/19 September, 1904, see: Literaturnoe nasledstvo 85, 459.

пределы эмпирического дерзновения (по существу аналитического) и достигает свободы внутренней, или *пророчественной.*[15]

Dante, Shakespeare, Beethoven — each in his own way, Ivanov asserts, was such a "hermit of the spirit." So, we might add, was Redon, as well as Ivanov himself who wrote at a time when he believed that the age of "small art" was passing and that a new expression of the "communal soul" ("sobornaja duša") seemed to be in the process of "becoming" ("stanovlenie").

The "divinity of prayer" ("božestvo molitvy") could well serve as a title for numerous works by Redon in which closed eyes suggest a world enveloped in solitude, silence, and contemplation of another, invisible world. They are images of a kind of meditation conveyed to the discerning few, "les esprits de silence", who will meditate upon them in their turn, symbols of a spiritual, inwardly-directed experience which, Redon believed, would "incite" the viewer to "fictions of great or small significance according to his sensitivity and according to his imaginative aptitude."[16] But the eyes of Ivanov's prophet are not shut, which leads me to what originally intrigued me about this poem. Vološin's two verse responses to Redon allude to engravings so well known that anyone familiar with the artist instantly recognizes them.[17] Not so Ivanov's poem. One might have expected him to respond to one of Redon's treatments of Dantean themes or of classical myths, often as idiosyncratic as Ivanov's, or of figures like Orpheus, St. John, Parsifal, Joan of Arc, or Christ, figures

---

[15] IVANOV V., Sobranie sočinenij I, 729-731. My italics. By placing "Pustynniki ducha" in quotation marks, Ivanov implies that he is citing something, in this case his own poem. Lermontov's *Prorok*, unlike Puškin's poem of the same title, has little in common with Ivanov's sonnet, but it does inform his 1904 essay *Poet i čern'*.

[16] "L'incitera à des fictions dont les significations seront grandes ou petites, selon sa sensibilité et selon son aptitude imaginative." REDON O., À soi-même, 27.

[17] The fifteenth stanza of Vološin's 1904 poem *Pis'mo* refers to the eighteenth plate of the third series of lithographs *La Tentation de Saint Antoine* (1896), which bears the inscription: "Antoine: Quel est le but de tout cela? Le Diable: Il n'y a pas de but!" The Angel in the 1904 "Ja šel skvoz' noč'..." (dedicated to Redon) is usually thought to allude to the third plate of the 1896 album *La Nuit*, which Redon accompanied with the text: "L'ange perdu ouvrit alors des ailes noires." (The lithograph reproduces an 1871 charcoal drawing, *L'Ange déchu.*) Vološin owned a copy of it. The image could equally well refer to others of the dark, winged beings that Redon drew in the last three decades of the nineteenth century.

drawn from disparate sources yet reconciled by a common thematics of martyrdom and vision (an echo of the seer motif in Symbolist writing). He did not. Redon is the most compulsive of image makers. Not only is a motif repeated (the famous flowers or flowering branches which abound), but there are real cycles of related pictures on a given theme, none stranger than the *Oannès*, particularly the painting in which the serpent has the head of Christ (*Christ et Serpent*). (In some of Redon's works the serpent may signify wisdom, as in Puškin's *Prorok* and in Ivanov's poem.) Yet *Pustynnik ducha* called to mind no picture or even drawing by Redon that I had ever encountered. A brief account of my search for the picture referred to in the subtitle of the poem makes clear just how obscure was Ivanov's choice.

In the spring of 1992, in preparation for a paper on this problem for the Geneva gathering of the Convivium, I looked through dozens of books and exhibition catalogues on Redon in Harvard's libraries and found nothing. I continued my (re)search in Paris, looking through the enormous iconographic record held in the archives of the Musée d'Orsay, checking thirty-one large boxes that contained images by Redon gathered by the museum from all over the world. Ivanov chose "prorok" as the final word for the octave, the point of maximum emphasis in any sonnet, where in this instance key images of fire, sight, Fate, and time combine ("ogneok - Rok - srok - prorok"). While I found several drawings (but no pictures, and Ivanov does, after all, write "K kartine") with the title *Le Prophète*, they all lacked the crucial image of the budding staff. Images in Redon are always equivocal, but the flowering staff, I believed, had to be present. I prepared to admit defeat or suggest (not very convincingly, I thought) that Ivanov's poem might be a kind of metaphor for the prophetic power of Redon's art, but illness put a stop to the paper and to my plans to go to Geneva.

I decided to return to this topic for the Vienna meeting. Several new books on the artist had appeared, a major retrospective had taken place in 1994-1995, and at the end of 1992 volume one of a *catalogue raisonné* had come out, followed by a second in 1994. Although criticized for being far from complete, it enabled me to identify in a matter of minutes what days of work had failed to find in 1992: an oil painting on canvas entitled *Le Prophète* (W. 389, no date).[18] We can now say that the sonnet's octave

[18] WILDENSTEIN Alec, Odilon Redon. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint et dessiné. Volume I: Portraits et figures. Paris: Wildenstein Institute 1992, 158. It is described as "huile sur toile. H. 0, 540; L, 0, 470." It is clearly related to an oil entitled *Silence* (W. 367, no date, described as "evocation du Christ?").

provides a kind of "skeleton" of narrative history for the Prophet which is entirely absent from the Redon. It is not, in fact, until the third line of the sestet that Ivanov describes the painting, in which a stern, aged man with a long beard, shown from the waist up, looks to the right with a severe and piercing gaze, while the index finger of his right hand points to something in his left ("Čto v levoj <ruke> ukazuet perst desnoj <ruki>?"). It is a staff which flowers as abundantly as in the sonnet's final lines.

The painting may have been exhibited only once, in July-September 1907, at the Salon des Beaux-Arts in Ostende (Belgium). Ivanov must therefore have seen it at Redon's studio. Redon's figures, Vološin wrote, "glow with all the outer incarnation of spirit" ("pylajuščie vsem vnešnim voploščeniem ducha").[19] Whether the eyes literally glow in the picture I cannot say. We only have an image of the picture in a rather murky black and white reproduction, and have it only because it was given in the sales catalogue of the Paris Libaude Gallery when *Le Prophète* was sold on 19 May, 1920, four years after Redon's death. (The picture had apparently never left his possession.) Its present location is unknown.

"In the beginning the ideal touched particularly only a few men: these were the prophets," Redon wrote. Ivanov shared that view and Redon's confidence that "Art is the *Supreme Reach*, elevated, salutary, and sacred; it blossoms."[20] His sonnet celebrates both and affirms his belief that the time when the creative genius was prophet will return.

---

[19] Odilon Redon. Vesy 4, 1904, 2. The essay was republished in: VOLOŠIN M., Liki tvorčestva. Leningrad: Nauka 1988, 236.

[20] "Au commencement, l'idéal touchait plus particulièrement quelques hommes: c'étaient les prophètes"; "L'art est la Portée Suprême, haute, salutaire et sacrée; il fait éclore." REDON O., À soi-même, 37, 9.

МАРГАРИТА ПАВЛОВА

ИВАНОВСКИЕ "СРЕДЫ" И УПОМИНАНИЯ О ВЯЧЕСЛАВЕ ИВАНОВЕ В ДНЕВНИКАХ Т. Н. ГИППИУС

Имя Татьяны Николаевны Гиппиус (1877-1957)[1] нередко встречается в эпистолярных и мемуарных источниках начала века. Известная по своей принадлежности к дому Мережковских и как даровитая художница (автор одного из лучших прижизненных портретов А. Блока), Татьяна Николаевна была хорошо знакома с кругом петербургской литературно-художественной элиты. В отличии от старшей сестры, Тата, как ее называли близкие, не имела склонностей к литературным занятиям и широкому общению в писательской среде. Дневник, который она вела с 1906 по 1908 и с 1911 по 1913 годы[2], явился на свет не столько по ее личному побуждению, сколько по послушанию (она получила его от Зинаиды Николаевны непосредственно перед отъездом Мережковских в Париж весной 1906 г.[3] Первая запись в дневнике появилась 25 февраля, в день их отъезда.

Согласно обещанию, данному сестре, Татьяна Николаевна ежедневно писала подробные отчеты обо всех значительных событиях из жизни семьи, незадолго до того преобразованной в общину. Замысел дневника был продиктован религиозным экспериментом Мережковских и связан с историей "церкви", основанной ими в 1901 г. По вере "апостолов"-учредителей, новообразованная "церковь" (или, как они ее обычно называют в своих записях - "Главное") должна была явиться зародышем грядущей Вселенской Церкви (по Мережковским - "Целого"). Появление Главного осознавалось

---

[1] Краткий биографический очерк о Т. Н. Гиппиус см. в публ. ГРЕЧИШКИНА С. С. и ЛАВРОВА А. В.: А. А. Блок. Письма к Т. Н. Гиппиус. // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. Л. 1980, 209-217.

[2] Дневники Т. Н. Гиппиус были куплены в начале 60-х гг. в парижском книжном магазине американским коллекционером Т. Уитни, в настоящее время в составе его коллекции хранятся в архиве Центра Русской культуры Амхерста (США); box 2, N 17-34.

[3] Об истории отъезда Мережковских см. в статье СОБОЛЕВА А. Л., Мережковские в Париже (1906-1908). // Лица. Биографический альманах. Вып.1, М.-СПб. 1992, 319-371.

членами общины как событие всемирного значения и было зафиксировано Зинаидой Гиппиус в известных заметках под названием *О бывшем*[4].

Татьяна Николаевна принимала самое деятельное участие в религиозной практике Мережковских. Она являлась главой младшего троебратства. Община состояла из ядра (или тройственного союза старших), возглавляемого Зинаидой Гиппиус, и младшего "гнезда", которое в свою очередь также состояло из ядра - тройственного союза Татьяны и Натальи Николаевны Гиппиус (1880-1963) и Антона Владимировича Карташева (1875-1960; бывш. проф. Духовной академии), а также из посвященных, то есть тех, кто не регулярно участвовал в общих молитвах и вечерях младшего "гнезда" (Василий Кузнецов, Серафима Павлова Ремизова, Андрей Белый, Евгений Иванов, и, по видимому, Николай Бердяев до отъезда Мережковских). Участники литургии получали статус высшего посвящения, именовались "вечными".

Члены "гнезда" должны были жить семьей, перед сном сходиться для беседы и совместной молитвы. С этой целью, после отъезда Мережковских, сестры Гиппиус, Карташев и Василий Кузнецов обосновались общиной в оставленной им квартире на Литейном. Продолжительные моления обычно происходили два раза в неделю и назывались, независимо от дня недели, "Четвергами" (в память первой вечери Мережковских на Страстной Четверг в 1901 г.) и реже "Субботами". Литургии (вечери) тщательно подготавливались, заранее покупалось вино, цветы, благовония, свечи, женщины надевали белые платья; заканчивались вечери трапезами и целованием. Литургии совершались только по большим христианским праздникам (в дневнике Татьяны Гиппиус имеются тексты, составленных ими литургий на Пасху и Троицу и детальное описание службы). Каждый входивший в общину был обязан периодически иметь продолжительные беседы с главой троебратства ("выявляться") и исповедоваться в самых интимных переживаниях.

Мережковские и их собратья не считали себя вышедшими из Православной Церкви, однако причастие в Православной Церкви,

---

[4] ГИППИУС З., О бывшем. Публ. Т. Пахмусс. Возрождение 218, 1970, 57-75; 219, 1970, 52-70; 220, 1970, 53-75; о церкви Мережковских см. также публикации ПАХМУСС Т., The prayer book (Молитвенник); ГИППИУС З., Письма к Т. И. Манухиной; КАРТАШЕВ А. В., Письма к З. Гиппиус. // Intellect and Ideas in action. Selected correspondence of Zinaida Hippius. München 1972.

которую они называли Церковью Мертвого Христа или Исторической, осмыслялось ими как предательство Главного (церкви Иоанновой). Отношения внутри троебратства должны были строиться на основе взаимной влюбленности и целомудрия, или девственного брака.

Принадлежность к религиозному союзу Мережковских сохранялось в тайне, посвящение в тайну без благословения на то главы общины (З. Гиппиус) не допускалось. В записи от 28 февраля 1906 (речь идет об Андрее Белом):

> Согрешили против его человеческого, когда приняли его как вечного. У меня явилось беспокойство, что он Любови Дмитриевне как самому близкому и дорогому человеку (теперь и в Главном, насколько выявилось), <...> с правом расскажет о Четвергах, обо всем, всем решительно, что сам знает. Спросила его, рассказал ли, говорит - нет, но являлась мысль, что надо. Я ему серьезно говорила, что надо молчать. И даже утром сегодня, в шесть часов утра написала записочку, что ото всех прошу его ничего ей не "рассказывать".

Жизнь младшего "гнезда" в дневниках Т. Н. отражена с ичерпывающей полнотой, изо дня в день она делала записи о своем личном эзотерическом опыте, о душевном состоянии близких, о характере богослужений, о религиозных, философских и литературных несогласиях в своем "стаде", о спорах, чаще всего возникавших между ней и Карташевым по поводу метафизики "пола", мистики, отношения к Православной церкви и церковным таинствам, идеи соборности, по поводу искусства и религиозного действия; кроме того, она фиксирует содержание споров Карташева с С. Н. Булгаковым, Бердяевым и В. Ф. Эрном, которые нередко происходили за стеной, в соседней комнате у Карташева, и собственные разговоры с Любовью Дмитриевной Блок, С. П. Ремизовой, Евг. Ивановым, Лидией Юдифовной, портрет которой она писала в это время.

Наряду с подробным повествованием о духовной жизни младшего троебратства, записи Т. Гиппиус содержат обширный пласт ее личных впечатлений о наиболее примечательных культурно-исторических событиях и фактах петербургской жизни; об эпизодах революции 1905 г., лекциях Бердяева, Чулкова, Свенцицкого, о заседаниях Религиозно-философского общества, учрежденного Н. А. Бердяевым, о первом представлении *Балаганчика* в театре

Комиссаржевской и премьере оперы *Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии* Римского-Корсакова на сцене Мариинского театра, о вечере "Кружка молодых", об академических выставках, о появлении в Петербурге Ал. Добролюбова, о личных свиданиях с Вас. Розановым, Н. Бердяевым, Блоками, Евг. Ивановым, Леонидом Семеновым; фиксирует свои встречи с Вяч. Ивановым.

"Чтоб вы вокруг только смотрели, я вам только свои глаза дарю в придачу к вашим. Вот все, как я пишу. И вот характер моих дневников: жизнь, непосредственно около меня движущаяся", - так формулирует автор назначение своей "хроники", обращаясь к Мережковским. Все события петербургской культурной жизни воспринимаются ею и подаются в дневниках исключительно под знаком четкого разделения; **"мы"** (то есть причастные к Главному) и **"они"** - не просветленные идеей нового религиозного сознания (Блок, Вяч. Иванов), или протестующие против Мережковских (Бердяев, Эрн), - "живущие не под нашими законами", как пишет Т. Гиппиус. Установка на "своих" и "чужих" дает повествованию единый тон - обличение литературно-художественной среды (ее синонимы - "бердяевщина", "чулковщина", "все тот же салон Иванова", "густая заразная атмосфера") и осуждение ее демиургов - Блока, Вяч. Иванова и Бердяева. Отношения с каждым из них в записях Т. Гиппиус выстраиваются в самостоятельные сюжеты, в которых прочитываются скрытые "келейные" мотивы неприятия "детей декадентства". Так, Блок, осуждается не только как поэт-декадент, но и как препятствие для осуществления утопического проекта Мережковских - в 1906 г. они желали соединить Любовь Дмитриевну в девственном браке с Андреем Белым и вызвать их обоих в Париж для Главного. Бердяев, посвященный в их религиозную программу, рассматривался Мережковскими (до их отъезда из России) как потенциальный союзник и сомолитвенник в Главном, его протест против их сектантской агрессии и одновременное соединение с Вяч. Ивановым, укрепление на "башне", были восприняты враждебно (в записях Т. Н. Бердяев часто сравнивается с дьяволом)[5]. Отторжение Вяч. Иванова проистекало не только по причине его исключительной литературной независимости, но также из ревности к Бердяеву, а возможно, и вследствие наметившегося перед отъездом Мережковских скрытого

---

[5] Об отношении Н. А. Бердяева к религиозным исканиям Мережковских см. в публ. АЛЛОЯ В., Письма Николая Бердяева. // Минувшее. Исторический альманах. Вып. 9, Paris 1990, 294-325.

соперничества двух салонов. По мнению Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, накануне отъезда в Париж они специально назначили прощальный вечер для ближайших друзей на традиционный день собраний на "башне": "...в прошлую среду Мережковские нарочно устроили вечер у себя! Зазывают Блока, Ремизова, Карташева, удерживают Арбатского святошу Белого - это их fideles. Разве так поступают «друзья»?" - сообщала она М. М. Замятниной[6] 27 февраля 1906. По-видимому, соперничество, действительно, было не последним фактом в истории отношениях сторон и, вероятно, этим можно объяснить явный литературный казус - в книге З. Гиппиус *Дмитрий Мережковский* ни "среды" ни имя Иванова ни разу не упоминаются[7].

Несмотря на полное хронологическое созвучие дневника Т. Н. (1906-1908) с тремя сезонами на "башне", записей, непосредственно касающихся "сред", ею было сделано всего две, но обе из них очень характерны и показательны для подобного рода повествовательных фрагментов в ее хронике.

27 января <1907>, 12 часов вечера

<...> Я была у Вячеслава Иванова с Ремизовыми, из нас одна. Бердяев читал *Декадентство и мистический реализм*. Не понимаю, как он может опять здесь же о догматах, о религии, Христа поминать. Лидия Дмитриевна сидит в кресле на колесах (у нее нога болит), похудевшая, лучше стала, в красном плюше задрапирована и золотом ожерелье. На полу в голубой рубашке по-детски сидит Гофман (Зина, может быть, это не тот Гофман, о котором Нувель пишет, - их два), "играя мальчика". Носится Чеботаревская, Волошин, Нувель, Бакст, Городецкий, Блок, Вергежский, Маковский, Рерих, Сюннерберг, Мейерхольд, актрисы потом приехали, Блок с Чулковым ухаживали за ними (Серафима Павловна говорит).

И Гофман и Вяч. Иванов возражали. Вяч. Иванов утверждал несоединимость искусства с религиозным действием и во имя сохранения искусства опять свое мифотворчество. Причем, стихи

---

[6] Письмо Л. Д. Зиновьевой-Аннибал к М. М. Замятниной от 27 февраля 1906 г. // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Литературное наследство 92, кн. 3. М. 1982, 238.

[7] О Вяч. Иванове и "средах" Гиппиус упоминает (очень бегло) в очерке *Одержимый (О Брюсове)* в книге *Живые лица* (1925).

Городецкого сказал наизусть из *Яри*, про рожь. Густая заразная атмосфера. Появился рояль и в следующих комнатах гудели люди и играли на рояли. Бердяев доказывал свою правду, как заведенный, никому не нужную. Никто даже не понял сути, а решили, что он против декадентства в искусстве, и горой. Отчего люди так незрячи?

Скоро я ушла с Успенским, когда кончили Бердяеву возражать и облегченно все пошли играть на рояли и говорить стихи. Серафима Павловна рассказала инцидент на следующий день. Мы с ней условились идти следующий вечер к Евгению Иванову, но она к нам пришла, окончательно потрясенная, и говорит, что всю ночь плакала, не спала от Вяч. Ивановского инцидента. "Никогда не пойду туда".

Пришли актрисы. Болотова, очень красивая дама. Серафима Павловна стоит смотрит, как все ухаживают за актрисами, за руки хватают, и говорит Лидии Юдифовне с удивлением и жене Щеголева: красивая Волохова. А Щеголева с завистью: "Вот, нисколько, ничего особенного". Раздраженная Серафима Павловна: "Красавица!". Лидия Юдифовна с удивлением: "Вот, Серафима Павловна, и ничего не красавица". Серафима Павловна властно: "Красавица!". Тогда Лидия Юдифовна к Лидии Дмитриевне: "Лидия Дмитриевна! Новость по вашей части - у Серафимы Павловны к Волоховой лесбийская любовь!" Серафима Павловна в ужасе, не знает куда деться - не то уйти - подумают правда, остаться – противно. Вяч. Иванов жадно: "Серафима Павловна, я с вами хочу поговорить!" Серафима Павловна злобно: "Надоели вы со всеми вашими любвями!!" Вяч.Иванов обиделся: "Ну и скука с вами разговаривать!" Ушел.

На другой день к Серафиме Павловне пришла жена Волошина (лицо, как у Мадонны на картине Филиппо Липпи) и рассказывала, что она уезжала от них в Финляндию, не могла быть с ними (квартира у них общая). Я была у Евгения Иванова, одна, Серафима Павловна пришла к нам и не пошла со мной, обессилела. Рассказывала им без меня, что Алексей Михайлович написал рассказ, как монахи с мухами развратничали, и что Сомову ужасно понравилось и Алексей Михайлович переписал ему это собственноручно. Серафима Павловна возмутилась, и он не стал переписывать. (с. 48)

15 февраля <1907>

<...> О Бердяевском обществе разве не слыхали? У него уже было собрание устроителей. Тернавцев, Ельчанинов, Эрн и Свенцицкий, Успенский, будет Булгаков, Карташев, Розанов, Вяч. Иванов (чтоб не было обидно, если бы не позвал). Хотели сделать филиальное отделение московского Соловьевского общества, но потом кто-то предложил назвать именем Достоевского. Булгаков приезжает восемнадцатого. Тернавцев в восторге и говорил, что это именно то, чего он всегда желал пламенно. Попов не будет. Потом, конечно, будет публика, общественность, открытые собрания - с платой, может быть. <...> Однако из московских собирается общество-то! Об Ивановых напишу дальше. <...> Серафима Павловна сказала, что придет помолиться и крест свой принесет. Рассказывала, что было в среду у Вяч. Иванова. Говорит, актрисы три, жена Блока, жена Чулкова, жена Щеголева и пигалица Чеботаревская пришли все голые. Жена Чулкова еще всех приличнее, жена Блока всех неприличнее. Так не ходят, потому что она на верхней части туловища имела только кружевной лиф, на плечах перемычки, а декольте невероятное. Но чем ниже, все тоже просвечивает, и ей даже показалось, что черное кружево на белой подкладке (а это - тело). Жена Щеголева выставила "грязные кости". Они сидели в комнатке укромной на каких-то тюфяках, окруженные Блоком, Чулковым, Городецким, Индейцем так называемым, и говорили (Серафима Павловна нечаянно вошла - надо ж ей, как раз для нее). "Надо бы нам как-нибудь усовершенствовать костюм нашим мужчинам! Не надо панталон..." и т. д. А жена Блока говорит: "Какая здесь тихая и сладострастная комната!" Серафиме Павловне так было противно, что она Лидию Юдифовну и Бэлу оценила. И с Бэлой говорила. <...>

Бердяев читал там, конечно. Тема - "Эрос". Все об этом с разных точек зрения. Бердяев с христианской. В этот вечер он заходил к нам во время обеда, в восемь часов. Серафима Павловна убегала, и молила никого не принимать, Карташеву тоже надо было заниматься, и ему сказали, что никого дома нет. Он сидел полчаса у Карташева в комнате, писал ему письмо. Потом мы сидели в столовой, трепетали, что войдет: "А, голубчики, вот вы где!" Так ему и надо, что-то он очень противен со своим христианским эросом у Вяч. Иванова. (с. 56).

Упоминания о Вяч. Иванове в хронике не многочисленны (к сожалению, я не располагаю временем зачитать их все), чаще всего

они фиксируются как одна из встреч прожитого дня:

16 апреля 1906 г.: "Иванов Вячеслав говорил, что собирались к нам... (Я ведь Лидию Дмитриевну поздравила с именинами письменно, ни с того ни с сего). А я нарочно соблазняю: у нас Карташев живет, Кузнецов... (А ведь Иванов только и ищет как бы «соединить»). Удивился, обрадовался! Говорю: коммуна. Говорит: придем";

19 апреля: "День событий. Боря был серьезный. Он уходит от нас. Говорил со мной одной. С Карташевым я была у Ивановых. Там был Боря. Читал стихи. Говорил с Чулковым о мистическом анархизме";

7 сентября: "Говорит Серафима Павловна: вот как хорошо революционеры входят в жизнь друг друга, понимают нужду - всегда бы место достали, если бы я была революционеркой. А Вячеслав Иванов - отвлеченный человек - есть кому словечко замолвить, а ничего не делает";

8 октября: "Сейчас Бердяев будет читать главу из новой книги, глава называется *Великий Инквизитор*. Я и Карташев пойдем к Вячеславу Иванову его слушать";

10 октября: "Ездили с Карташевым к Ивановым тогда - и напрасно, так как у них был пожар, кухня выгорела. Повернулись - пошли к Ремизовым, они ведь очень близко";

11 декабря: "Поликсену Сергеевну видела, ходила вчера в больницу к Лидии Дмитриевне узнать о здоровье. Ей лучше, воспаление легких сильное. Сомов нарисовал Вячеслава Иванова нехорошо. Я его даже не узнала. Похож на Рериха. И я не узнала, что волосы, а показалось, что фон не кончен";

30 декабря: "Сейчас были на *Балаганчике* Блока и *Чуде Антония* Метерлинка у Комиссаржевской. <...> В театре все тот же салон Иванова";

21 марта 1907: "Поехала к Поликсене насчет *Тропинки*. Вяч. Иванов с ней говорил, что вот сплетни о нем. Да ведь он-то с серьезностью ко всему, и всякий объективный взгляд, с его точки зрения, не верен, на него самого. <...> Поликсена

возмущается, что Бакст да Нувель гнусный тон дают Ивановской младенческости";

13 мая: "О декадентах Дмитрий пишет в *Русской мысли*, неправда, по-моему, о Добролюбове. Примером силы в декадентстве он служить не может - он не дитя декадентства. Надо радоваться, что несмотря на такую колыбель, он вырос и избавился от декадентства. Сила его уже скорей - сила народная, здоровая. Спасла его, оформила. Толстой, иноки, Булгаков, Серафим Саровский, Илья Муромец - вот его сила откуда.. А декадентов сила в их познании мира, движущегося, хаоса светлого, Тайны сходящей в мир; я думаю, что их дело еще не окончилось, еще должно иметь соответственные укрепления в мире, скрепления с ним. Все элементы нового сознания христианского им даны по одиночке. И Вяч. Иванов и Чулков о соборности и об Эросе - все они об элементах говорят. И вскрыть должны. Слепы, потому что Любви не имеют, которая это бы все собрала и через искру свою произвела бы изменение существа, соединение всех элементов в одно целое. <...> Тут они слепы, потому что нет у них корней в Церкви, нет роста со Христом";

14 марта 1908: "Религиозно-философское собрание. «Интересное», а по-моему, по глубине говоря, разврат это Общество и больше ничего. Невозможно, правда, тянуть канитель. Развращать подлежащее разврату. <...> Пусть Свенцицкий говорит с Тернавцевым, пусть Розанов с ними спорит, но на людях теперь невозможно. <...> Бердяевщина делается популярною, всасывается во всех, - ну, как же, заткнуть уста Розанову при публике, которая сегодня идет слушать Розанова, завтра на лекцию о Санине пойдет и будет думать, что идеалы у того и другого одни! Рожи, рожи, какие у многих. Пол! <...> Скучно! потому что болтовня голая, не то время, не та серьезность. Чулково-Бердяево-Гофманство заело людей. Никому не верю, Вяч. Иванову не верю, как бы он хорош ни стал (Серафима Павловна сказала), потому что он литератор <...> Вам, Нам и Серафиме Павловне - верю. Еще Иванову <Евг.>, но он какой-то несмелый и хилый".

Конкретные упоминания о Вяч. Иванове в записях Т. Гиппиус сведены до минимума, тем не менее, сама по себе "ивановская" тема в сознании автора присутствует неизменно: непосредственные рефлексии "сред" и собраний Гафиза[8] прочитываются в большей части записей за период 1906-1907 гг. Это скрытое (невольное) собеседование с современниками по вопросам "пола" и религии, соборности, религиозного осуществления личности и общества собственно и составляет один из центральных сюжетов дневника, а содержание его очень часто снимает изначально заданную автором оппозицию "мы" и "они", "призванные" и декаденты.

Вот несколько характерных заметок.

8 мая 1906: "...был Евгений Иванов. <...> Рассказывал, как Розанов меня боится. Советовал мне даже не ходить к нему. А Розанов у Бердяева на «весне» отказался от меня принять из нашего «колдовского» дома книгу, детскую, которую Дмитрий брал у него. Говорит: «И Татьяна! - ни за что». Успенский говорит, что если бы я вышла замуж, он бы принял меня. А тут говорит: «Карташев свой облик потерял!» И ужасается. И не понимает. Какая теперь полоса людей протестующих против брачной любви пошла, косяк. Евгений Иванов, Блок, жена, Гюнтер, его товарищ. Активно, сознательно, для приобретения, а не ради умерщвления плоти протестующих. Я думаю, это без внимания оставить нельзя. Должно же начаться какое-то возрождение личности. А может быть - это выродки!";

15 мая: "После обеда пришел Иванов Рыженький <...>. Кузнечик все начинает... со своей специальности, вопроса наболевшего (и надоевшего даже ему) - «пол». <...> Иванов говорит, что он девственник, потому что ощущает проклятье на себе, Божие. И если женится - дети будут уроды (прокляты), потому что нельзя с этим сознанием идти во тьму безнаказанно. Люди чуют это проклятие. Например, Блоки - Любовь Дмитриевна по существу мать, но подвиг ее тем сильнее".

---

[8] Подробный обзор основных тем собеседований на "средах" и собраний Гафиза см. в статье ШИШКИНА А., Le Banquet platonicien et soufi à la "tour" petersbourgeoise: Berdjaev et Vjačeslav Ivanov. Cahiers du Monde russe XXXV, 1-2, 1994.

9 июля: "Я говорила о том, что есть в мире, и какая аналогия должна быть у нас.

В мире - одинокая личность - перегорает, творит - рождает произведение, которое живет вместо него (писатель, художник).

У нас - личность, творя, должна не перегорать (уничтожаться в момент творчества). Но как? - в решении о «соединении».

В мире двойная личность в любви живет, перегорает, соединяет, творит - рождает детей, которые живут вместо нее.

У нас - должно быть специфическое соединение между двумя, личности не должны перегорать (уничтожаться в момент творчества).

У нас должно быть соединение между, творчество, общество, причем личности не должны перегорать ни одна, ни две. То есть специфическое утверждение личности нужно во всех трех пунктах, и утверждается любовью.<...> Карташев говорит, что он не понимает, почему в мире, в любви теряется личность. Вот, например, супруги Кюри - дали радий! А по-моему, это не есть плод их союза - может быть, они не любили Друг друга, миру не то надо. Радий не есть их ребенок. Радий - дитя их соединения другого. То же дело делается и не любовниками" и т. д. и т. п.

Тема "Вяч. Иванов и Мережковские" в настоящее время остается мало изученной, однако ее актуальность не подлежит сомнению. Впервые на существование скрытого диалога сторон указал Н. Бердяев в известной статье *Ивановские "среды"*[9]. Раскрывая объективное значение для русской культуры собраний на "башне", Бердяев неоднократно противопоставляет "среды" некоей группе, никак не названной, но легко опознаваемой в заданной оппозиции: "Это была атмосфера особенной интимности, сгущенная, но совершенно лишенная духа сектантства и исключительности", "Мистические и религиозные темы ставились скорее, как темы культурные, литературные, чем жизненные", "Ничего не было узко кружкового, сектантского"[10] .

---

[9] БЕРДЯЕВ Н., Ивановские "среды". // Русская литература XX века. 1890-1910. Под. ред. С. А. Венгерова. Т. 3, кн. 8, М. 1916, 97-100.

[10] БЕРДЯЕВ Н., Ивановские "среды", 97, 99.

ЛЮДМИЛА СПРОГЕ

"БАШНЯ" ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА И ЕЕ ЛИФЛЯНДСКИЕ ГОСТИ

"Башня" Вяч. Иванова как интеркультурное явление лишь эпизодически привлекала внимание исследователей.

Тема ивановских "сред" и немецкоязычная балтийская культура по преимуществу связывалась с именем прибалтийского барона Иоганнеса фон Гюнтера - поэта, переводчика и драматурга, - который весной 1908 года прожил несколько недель в доме на Таврической 25. Однако посещение "башни" Иоганнесом фон Гюнтером, начиная с 1906 г. совпадает с визитами и других литераторов из Курляндской и Лифляндской губерний.

Именно этот аспект - "башня" и локальная культура - станет предметом предлагаемого доклада.

Актуальность "Башни" как феномена "нового искусства" - а именно так она воспринимается в кругу латышских модернистов начала XX-го в. - дает возможность не только описать национальное своеобразие облика поэтов, художников, философов, увиденных представителями другой культуры, но и в какой-то степени уловить некую "системность" в смене культурных ориентиров, динамику развития и кристаллизации тех литературных процессов, которые привели к увлеченному усвоению творчества Вяч. Иванова "чужим" читательским сознанием, когда русский "Серебряный век" корреспондирует с непродолжительным латышским декадансом и настойчивыми поисками "путей к Латышскому Ренессансу".[1]

Итак, "башня" становилась на более или менее продолжительное время фактом творческой биографии того или иного латышского писателя, а имя Вяч. Иванова было не менее значимо, чем, скажем, имя В. Брюсова[2] или А. Ремизова[3],

---

[1] Так называлась книга виднейшего представителя латышского символизма Викторса ЭГЛИТИСА (1877-1945), Ceļš uz latvju renesansi. Rīga 1914.

[2] VĀVERE V., Valerijs Brjusovs un latviešu literatūra. Ķarogs 1, Rīga 1968, 145-147.

[3] СПРОГЕ Л., А. М. Ремизов в Латвии: В. Дамбергс, В. Эглитис, В. Гусев, И. Павлов, В. Гадалин. // Балтийский архив. Русская культура в Прибалтике.

эстетическую близость к которым испытывали латышские авторы на разных этапах своего творческого пути.

Таким образом, возникали неизбежные пересечения на некоторых культурологических уровнях в сложном процессе взаимодействия нескольких литератур, когда отчетливо прочитывался диалог или триалог. Особенностями этого "дискурса" будут:

- интертекстуальность и своеобразная "дистантность" по хронологии и культурно-лингвистической принадлежности;
- политемность, включающая в себя как переводы произведений русского поэта, так и сложно функционирующий цитатный ряд из текстов Вяч. Иванова и Зиновьевой-Аннибал в латышских прозе и поэзии;[4] сюда же следует отнести эффект несомненного воздействия ивановской поэтики на поэтический строй латышской лирики, - в основном поэтов и писателей, группировавшихся вокруг изданий *Бездна* и *Стрелы*[5];
- и, наконец, безусловной ценностью являются мемуарные, эпистолярные и художественные произведения, где вырисовывается образ поэта Вячеслава Иванова, подчас мифологизированный в духе игрового артистизма завсегдатаев "башни".[6]

Не претендуя на полноту описания многосторонних ракурсов темы, обращу внимание по возможности на последний абзац. Я сознательно обхожу вопросы издания *Сборника латышской литературы* 1917-го г. под редакцией М. Горького и В. Брюсова, для которого Вяч. Иванов перевел стихотворения Аусеклиса *Тримпула* и Аспазии (Эльзы Розенберг) *Молитва*, об этом довольно много

Таллинн: Авенариус<1996>. Т. II., 158-170; VĀVERE V., SPROĞE L., Aleksejs Remizovs un latviešu rakstnieki. Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis 4/5, 1996, 22-28.

[4] VĀVERE V., Krievu simbolisti latviešu 20.gs sakūma literatūras kontekstā un tekstos. // Materiali par pasaules stravam latviešu literatura. Riga: Zinatne 1998, 30-43.

[5] Журналы выходили на латышском языке, наименование их соответственно *Dzelma*, *Stari*.

[6] См. БОГОМОЛОВ Н., Петербургские гафизиты. // Серебряный век в России. М.: Радикс 1993, 167-210.

писалось, ивановских же материалов в рижском архиве поэтессы пока не обнаружено.

Нас будут интересовать имена Волдемара Дамбергса, Викторса Эглитиса, Антонса Аустриньша и Павилса Грузны - в начале 1900-х гг. они объединяются в группу "Dzelme", эстетика которой во многом была спроецирована на европейский символизм. Совершаются паломничества в Москву - к Брюсову и в Петербург - к Вячеславу Иванову, а вместе с тем идет кристаллизация нового направления в латышской культуре, о чем страстно пишет В. Эглитис на предоставленных ему Брюсовым страницах журнала *Весы*. Уже в первом своем *Письме из Риги*, репрезентируя "Лучший из латышских журналов *Mājas Viesa Mēnešraksts*, Эглитис специально останавливается на переводах К. Бальмонта, В. Брюсова, В. Розанова, Н. Минского на латышский язык, завершая этот ряд упоминанием статьи *Певец и Чернь*, которую он перевел почти одновременно с брюсовскими *Ключами тайн*.[7] В следующем эссе латышского автора представлен ряд фактологических справок из "всех областей искусства" с характеристикой социо-культурного фона окраин Российской метрополии: "В Финляндии культурные центры давно в руках финнов. Эстам также повезло. Явилась возможность проявить себя новым, искусственно подавленным, творческим силам. Но латыши своей большой Риги никак не осилят. А патронат немцев напоследок своих дней задался единой целью замолчать, деморализовать, выставить опасной нарастающую молодую культуру. Общее оживление коснулось всех областей искусства. Лед тронулся в живописи, музыке, литературе..."[8] Пожалуй, именно в этом письме Эглитиса впервые перед русским читателем был представлен компендиум тех новаций, которые уже в начале столетия репрезентируют самобытность развития латышской культуры, всего того, что автор позднее, в 1910-е гг., осмыслит как культурологическую модель "нового искусства" в своей поэме *Серый барон* (*Pelēkais barons*), где в 4-ой главе *Путешествия* (*Ceļojums*) вырисовывается фон "башни", неоэллина - Вяч. Иванова и в пурпурной мантии Л. Д. Зиновьевой-Аннибал:

---

[7] ЭГЛИТ В., Современная латышская литература. Письмо из Риги. Весы 7, 1904, 35.

[8] Весы 7, 1905, 45.

Te neoelins pulcē biedrus
Ap svecēm. Purpurmantijā
Ţā kundze vīnus izlej. Sviedrus
Lej viesi, dzejas lasot. Tā
Te aiziet diena pakaļ dienai.[9]

Друг Эглитиса - поэт, корреспондент А. Блока, - Волдемарс Дамбергс, находясь в эмиграции, в Дании, в середине 50-х гг. издал свои воспоминания и переписку с латышскими писателями, где акцентирован 1906 г. - время знакомства с Эглитисом, инициатором которого был небезызвестный Ганс фон Гюнтер, тогда молодой немецкий поэт неполных 20-ти лет, одноклассник Дамбергса. В мемуарах вспоминается:

> В. Эглитис /.../ после первых вводных слов начал рассказывать о своих впечатлениях в Петербурге. Уже ранее будучи знакомым с русским писателем-декадентом А. М. Ремизовым, при его посредничестве В. Эглитис проник в активную и определяющую русское искусство группу декадентов. Очень живо и колоритно описывая каждого, он рассказывал о самом Ремизове, Мережковском и его супруге, писательнице г-же Гиппиус, о Ф. Сологубе, о поэте Вяч. Иванове, об Андрее Белом, о художниках Сомове, Добужинском, Феофилактове. Живое изображение каждого участника этого общества, например: Мережковский - железный генерал, /.../ Сологуб - все испытавший скептик, Иванов - утонувший в мудрости прозорливец-праведник, Гиппиус - красивая, утонченная эстетка и т. д. - захватило нас. /.../ По меньшей мере 2,5 часа без устали и не проронивши ни слова, слушали мы рассказ В. Эглитиса, поскольку он давал не только характеристику отдельным русским декадентам, но и декламировал тезисы нового символистского искусства.[10]

---

[9] EGLĪTIS V., Pelēkais barons. Rīga <b.g.>, 71. Тут неоэллин в сонме друзей при свечах. В пурпурной мантии его госпожа разливает вино. Гости истекают потом, читая стихи. Так проходит день за днем.

[10] DAMBERGS V., Sarakstīšanās Edvartu Virzu un Viktoru Eglīti: Vēstules. København: Imanta 1954, 67.

Знакомство В. Эглитиса с Вяч. Ивановым состоялось на одной из "сред" в феврале 1906 г., куда латышского поэта привез А. М. Ремизов. В архиве сохранилось письмо В. Эглитиса к жене от 16 февраля, где это взволновавшее автора событие представлено подробно:

> "Ну, а теперь пора к Вячеславу Ивановичу Иванову. Я сначала ведь перезнакомить Вас хочу с публикой." <...> Едем в Таврический дворец, к Вячеславу Ивановичу. Алексей Михайлович старается сказать мне все. <...> Говорит, что целый год то и дело, что знакомился со всеми знаменитостями, но ничего не писал. Зато всех знает, начиная с Горького и кончая Вячеславом Ивановичем. Говорит охотно, наивно и много. Намеками все и своими эпитетами без подлежащих и сказуемых. Наконец дворец. На чердак к Вячеславу Ивановичу. Народ уже сидит за столом. Встречает в красной греческой мантии златоволосая, сильная Зиновьева-Аннибал. Глаза в темных кругах, лицо напудренно. Возвышенная и любезная, как в раю. А там грядет выше среднего, златоволосый, в шиллеровских локонах до плеч Вячеслав Иванович, сама любезность. Про меня знает уже все, и что я переводчик и т. д. Спешит обо всем спросить, спешит познакомить с прочими. Наперебой с Алексеем Михайловичем выкрикивает - "латышский поэт Эглит Виктор Иванович". А вот Поляков, а вот Аничков, потом Чулков Георгий, жена его и жена Мейерхольда, затем поэт - Городецкий, Годин <...>, Дмитрий Цензор, а вот композитор Каратыгин <...>, затем Кругликова. А теперь, смотрите, входят Мережковский, Сомов Константин Андреевич и наш Ставрогин - черный, высокого роста, с шевелюрой до плеч - Николай Александрович Бердяев. Перезнакомились. <...> Подлетает то Аннибал, то Вячеслав Иванович, предлагают чай, вино, закусить. Я отказываюсь, но не говорю, что зуб болит и маленько голова. Затем Вячеслав Иванович возвышает свой сладкозвучный голос, сияя раскрасневшимся, блестящим лицом. "Приступим же к серьезному, Аничков прочитает об искусстве и социализме, о чем он составил обширную лекцию. А Николая Александровича предлагаю баллотировать в председатели, ибо он организатор -

первый и самый преданный, даже до пламенности, наших сред." <...> Наконец, Алексей Михайлович, воспользовавшись отсутствием Бердяева, достает белую козлиную маску из портфеля и, надев, садится председательствовать. Вячеслав Иванович обличает его в несерьезности и предлагает баллотироваться. Все за козленка. <...> Затем я должен читать переводы Вячеслава Ивановича. Но я не помню ничего и голова болит. "Я подумаю, я в конце..." В конце иду к столику, читаю "Mēness starus stīgo..."... "Громче!" - кричат. "Окончания отчетливее", - Вячеслав Иванович. После трех куплетов я сбиваюсь. Я - еще две народные песенки... И все хвалят латышский язык. Но я чувствую, что немного не хорошо было, что я так робок, ничего не помню. Но все такие милые, открытые. Ничего, сойдет. Вячеслав Иванович хочет приехать ко мне или просит зайти поговорить. Аннибал тоже несколько раз. <...> Домой приезжаю в 4 часа ночи, не могу заснуть. Сумбур в голове. И хорошо, что всех видел, и не хорошо, что все-таки робок и чуточку провинциален. Но ничего, коли и так. Ведь я боялся ой, ой, ой как! <...> Пробуду верно до следующей среды, чтобы побыть у Иванова и еще насладиться раз. Пропою им, как наши старушки, народные песенки.[11]

В этом же альбоме писем сохранилось послание, адресованное Вяч. Иванову, по-видимому, представляющее экспромт, записанный на отдельном листке, к которому Эглитис больше не возвращался. Стихотворение (слабое и вторичное) тем не менее искрится эмоциональными восклицаниями и создано, вероятно, в порыве восторженного славословия, но не без иронического задора, как бы цитируя "башенные" игровые дифирамбы:

Вячеслав Иванов.

Он царь земли. Он мрамор твердый.
Ни Рок, ни Случай твердосердый
Не завлекут его капканом:
Сражен он Молньей и Вулканом.

[11] EGLĪTIS V., Vēstules M. Stalbovai. RMLM V.Eg.k2. Inv.nr. 46458.

Огонь костров давно спаленых.
Светило радуг раскаленных.
Твердыня дна глубоких чанов.
Он смел и быстр средь истуканов.

В сыпучей мгле могил родильных
Он виноград, в гроздях обильных.
Поит людей. С извечным дружен,
Он грузом облачным нагружен.

И опалит свободой небо,
Вкруг златопышных плясок Феба,
В себя включая все земное,
Он мчит один в морозном зное.[12]

В 1908 г. Эглитис публикует свою незавершенную трагикомедию *Поэты*, где главный персонаж Аншлав Залктис, сам творящий свою жизнь, как "страстную пятую симфонию Бетховена", проповедует панэстетизм ("Красота нужна во всем. Даже падение должно быть красивым.") и отвергая постылые оковы нравственности, ищет "третий" путь, чтобы преодолеть собственную раздвоенность. Герой пьесы цитирует ивановское стихотворение *Узлы змеи*:

Триста тридцать три соблазна,
триста тридцать три обряда,
Где страстная ранит разно многострастная услада,
На два пола - знак Раскола - кто умножит,
сможит счесть:
Шесдесят и шесть объятий и шестьсот приятий есть.[13]

Это свидетельствует об устойчивой ориентации на творчество Вяч. Иванова и о важности его символяриума для художественого сознания латышского автора. Подтверждением тому является и переписка Эглитиса с русскими и латышскими писателями, где упоминание об Иванове всегда конструктивно и связано с дальнейшими творческими планами. Все приведенные материалы о

---

[12] EGLĪTIS V., Vēstules M. Stalbovai, 45.
[13] Stari 2, 1908, 118.

знакомстве и творческом сотрудничестве представителей двух литератур можно рассматривать как "прототекст" большого эпического полотна латышского писателя - трилогии *Приключения учителя Калейса.*

В 1926 г. вышла в свет вторая часть указанного произведения - роман *Неотвратимые судьбы* - о становлении эстетических и философских взглядах героя в период после революции 1905 г. В целом автобиографическое произведение о жизни провинциального учителя Калейса характеризуется тем, что автобиографизм его главным образом не фактологический, - автору важнее отражение внутренней жизни, логики складывания эстетических взглядов и миросозерцания своего героя. Калейс отправляется в Российские столицы, чтобы ощутить себя в "широком мире и в самой сознательной культуре", и оказывается то в редакции журнала *Весы*, то в салоне знаменитого миллионера и мецената Р. (Рябушинского), то на "башне" в гостях у поэта-доцента. В романе персонажный уровень наиболее подвержен сращению бытовых реалий и мифологизированного облика того или иного писателя, художника, философа, мецената. Номинации персонажей способствуют созданию аллюзивного фона романа: Ремизов - Бубука, Н. Бердяев - Ставрогина, Л. Ю. Бердяева - олицетворение Лизы (Ставрогинской), Мережковский - Верховенский, Вяч. Иванов - поэт-доцент и т. п. Иногда персонаж проецируется на несколько прототипов: молодой поэт - автор элегических симфоний, сын доктора математических наук, профессора Петербургского университета, он же племянник (крестник) философа Владимира Соловьева: это - А. Белый, и А. Блок, и Сергей Соловьев. С появлением в романе поэта-доцента актуализируется мотив Петербурга - Северных Афин; герой холост, но хозяйка его салона - дама со средствами и широкими связями - сестра петербургского генерала-губернатора; их богемная квартира на шестом этаже, откуда с плоской крыши можно обозревать величественную панораму столицы, является сосредоточием интеллектуального и художественного Петербурга. Лифляндский гость изумляет завсегдатаев этого блестящего салона еще неведомой им культурой латышей; чужая, непонятная речь ассоциируется с мелодикой итальянского языка.

Ивановский типаж в романе Эглитиса необходим как одна из нитий "неотвратимых судеб", ведущая героя к самопознанию, скон-

центрированности и глубинности.

Интересно, что в период выхода романа в свет, наблюдается более, чем в последующее время, частое упоминание имени Вяч. Иванова в русской периодике Латвии : во-первых, в первом номере новой русской газеты *Слово* (конец 1925 г.) печатаются литературные сны А. Ремизова, начинающиеся сюжетом "Вячеслав Иванов"; далее, в 1926 г. в журнале *Новая нива* в обзоре *К 400-летию латышской печати* Вяч. Иванов отмечен наряду с В. Брюсовым как учитель латышских символистов. И в конце этого же года газета *Сегодня* поместила дружескую эпиграмму Lolo (Л. Г. Мунштейн) *Вячеслав Иванов*:

Среди Ивановых (их много)
Достиг парнасского чертога
Лишь он один, жрец музы строгой,
Глубокий мистик, символист.
Вокруг - советская клоака
И улюлюканье, и свист –
Он светел в этом царстве мрака,
Старик, но сердцем юн и чист.[14]

Любопытен тот факт, что через двадцать лет после выхода романа Эглитиса, в 1946 г. в Германии был опубликован роман латышского писателя Павилса Грузны *Новое течение*, где явстенно отразились мифы литературного Петербурга. В этом произведении П. Грузна представил поездки своих литературных собратьев - В. Эглитиса, К. Якобсонса и А. Аустриньша - как миссианскую командировку от имени группы "Dzelme". Центральный петербургский локус его романа - знаменитая "башня" - мифологизируется, также как и персонажи полночных бдений: здесь из самовара течет квас, звенит балалаечный оркестр и герой в ответ на поцелуй дамы в сером - Гиппиус или Ахматовой - целует ее ушко, украшенное бриллиантом в тысячу рублей. Этим счастливцем был небезызвестный поэт К. Якобсонс (по-ремизовски - Леший, напевший ему *Медвежью колыбельную*, завершающую *Посолонь*, посвященную Вяч. Иванову). Автор шаржировано представляет церемониал возведения латышского поэта в градус декадентского бакалавра,

---

[14] Сегодня № 294, 29 декабря 1926, 3.

ритуал, пародирующий посвящение в масонскую ложу с возгласами "братьев": "āksios, āksios, āksios! "

Рассмотренные произведения латышских писателей отразили не только сложившийся в литературе облик "русского ницшеанца", интересна сама модель восприятия художниками иной культуры панорамы русского "серебряного века", тем более, что и сами они оказались вовлеченными в динамику его культуры.

ТАТЬЯНА НИКОЛЬСКАЯ

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ЛИДИИ ДМИТРИЕВНЫ ЗИНОВЬЕВОЙ-АННИБАЛ И НЕКОТОРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЫ НАЧАЛА XX ВЕКА

В творчестве Л. Д. Зиновьевой-Аннибал аккумулировались и своеобразно сплавились многие, подчас взаимоисключающие идеи и веяния, "носившиеся в воздухе" в начале XX века. Среди них идеи дионисизма и христианского аскетизма, социалистические идеалы и сопрягаемая с ними концепция соборности, ницшеанский индивидуализм и комплекс феминистических воззрений, натурфилософия и эстетика безобразия. Также неоднородно творчество Лидии Дмитриевны в жанровом отношении. Она пробовала себя как романист, драматург, критик, отдала дань рассказам, эссе, стихотворениям в прозе. Тематика одних ее произведений - традиционна, других - шокирующа. Лидии Дмитриевне принадлежат рассказы о детстве, деревенском быте, увиденном глазами ребенка, школьных буднях и повесть о лесбийской любви, сопоставимая в целомудренной русской литературе разве что с *Крыльями* М. Кузмина. Под пером Зиновьевой-Аннибал, сочетавшей реалистическое письмо с приемами, характерными для декадентской и символистской прозы, даже привычные темы получали неожиданные повороты, привлекали внимание читателя свежестью и остротой.

Наиболее пронзительны, на мой взгляд, те произведения Зиновьевой-Аннибал, в которых затронута тема живой природы, вступающей в отношения с человеком, значительно позднее афористично сформулированная Антуаном де Сент-Экзюпери: "Мы в ответе за тех, кого приручили". Эта тема была впервые заявлена Зиновьевой-Аннибал в рассказах *Медвежата* (1906) и *Помогите вы! (Бред красным карандашом)* (1907). Герой последнего рассказа, находясь за решеткой, терзается чувством вины перед зайчонком и журавлем: "Одного зайченка мне папочка с охоты подарил живым. Его блошки высосали. Я посыпал, посыпал персидским порошком, не помогло. А может, зайченок от порошка издох? /.../ А может - и убил.

Журавля-то уж убил. Три дня забывал в поддонник воды налить моему журавлю в оранжерее. В глубокой кадке потопился."[1] Рассказы о живых существах собраны в сборнике *Трагический зверинец* (1907). Героиня этой автобиографической книги - экзальтированная девочка Вера - страдает из-за предательства, которое взрослые и она сама невольно, в силу сложившихся обстоятельств, совершают по отношению к птицам, животным и насекомым. Так в рассказе *Журя*, представляющем собой развернутый вариант приведенной выше фабулы, Вера проклинает себя за смерть птицы, погибшей оттого, что ей надоело любить журавлика. Вера готова отдать свою жизнь за воскрешение журавля. После исповеди и отпущения грехов девочка начинает верить в божью благодать и нравственно преображается. В рассказе *Медвежата*, повествующем о трагической гибели от рук крестьян двух ручных медвежат, роль священника занимает мама главной героини. В ответ на вопрос, скорбящей по четвероногим друзьям дочки - Почему Бог позволил такое - мать отвечает словами, близкими к словам старца Зосимы: "Деточка, нет правды на земле! Не может быть!.. Но ты люби землю, желай ей правды, молись о правде, гори, деточка, сердцем о правде, и должно свершится чудо. Будет он, мир правды. Что *так* хочет душа – сбывается!"[2]

В отличии от серии послушных девочек, предстающих перед читателем традиционной женской литературы, героиня Зиновьевой-Аннибал - воплощение бунта и непокорности. Она ставит во главу угла свои желания, преодолевая все преграды добивается своего и тут же охладевает к вожделенному предмету. Вера ненавидит школу, в которую ей приходится ходить, изводит сменяющих друг друга домашних воспитательниц, изгоняется из школы германских дьяконис и лишь в Италии ощущает себя частью природы и ненадолго обретает счастье. Ее прообраз - Л. Д. Зиновьева-Аннибал участвовала в литературном процессе всего четыре года. За это время ей не удалось создать свою литературную школу, но удалось занять свое особое место в женской литературе начала XX века.[3]

---

[1] ЗИНОВЬЕВА-АННИБАЛ Л., Трагический зверинец. Томск 1997, 176.

[2] ЗИНОВЬЕВА-АННИБАЛ Л., Трагический зверинец, 12.

[3] Подробнее о творческом пути писательницы см.: НИКОЛЬСКАЯ Т., Творческий путь Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. // Блоковский сборник VIII. Тарту 1998, 123-137; МИХАЙЛОВА М. В., Лидия Зиновьева-Аннибал и Вячеслав Иванов: сотворчество жизни. // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М. 1996, 319-332.

Намеченные ей пути были развиты ее современницами, многие из которых находили в творческом наследии Зиновьевой-Аннибал близкие себе темы, стилистические приемы и даже сюжетные ходы.

Мотив безмерного, мучительного сочувствия ко всему живому сближает с Л. Д. Зиновьевой-Аннибал Е. Гуро. Фрагментарная форма, цепь перетекающих лейтмотивов, присущие лирической прозе Гуро, сопоставимы с импрессионистическими зарисовками в цикле *Тени сна* Зиновьевой-Аннибал, опубликованном в сборнике *Северные цветы Ассирийские* 4, 1906. Фрагменты Гуро отличаются от зарисовок Зиновьевой-Аннибал большей воздушностью, бестелесностью. Однако теперь, когда опубликованы ранее неизвестные тексты Гуро, в частности, не предназначавшийся для печати рассказ *Истерия*[4] (1905) мы знаем, что и Е. Гуро испытала влияние эстетики декаданса. Сходен у писательниц и мотив противопоставления деревенскому раздолью каменного города, в котором "не было земли"[5]. Близость мотивов и форм их выражения можно обнаружить в *Трагическом зверинце* и *Тенях сна* и в книге Н. Бромлей *Пафос. Композиции. Пейзажи. Лица.* (1911). В книге Н. Бромлей, написанной в фрагментарной форме, впечатления от пробуждения природы соседствуют с изображением физиологической природы женского начала, изображенного в сходных с Зиновьевой-Аннибал красках.

Тема предательства людей по отношению к животным, столь сильно прозвучавшая в рассказах *Медвежата* и *Журя*, прозвучала в рассказе Л. Ануфриевой *Мясо*, в котором подробно описывается жизнь скотопригонного двора, на котором убивают то быков, то свиней, то телят. В рассказе Л. Ануфриевой сделана попытка передать ощущения зверей, их растерянность, непонимание происходящего: "Подле морды в темноте снова сновала рука человека. И это успокаивало. Может быть вот теперь отвяжут и толкнув... Но неожиданно что-то, сильно ударив, невообразимо больно входило в затылок."[6] Влияние прозы Зиновьевой-Аннибал на рассказы Ануфриевой было отмечено Н. Петровской, поместившей рецензию на сборник рассказов Ануфриевой в 4-м номере журнала *Весы* за 1908

---

[4] См.: ГУРО Е., Истерия. // GURO Elena, Selected Writings from the Archives. Stockholm 1995, 33-38.

[5] ЗИНОВЬЕВА-АННИБАЛ Л., Трагический зверинец, 35.

[6] АНУФРИЕВА Л., Рассказы. СПб. 1908, 12.

г.[7] Связь с *Трагическим зверинцем* ощутима и в главах воспоминаний А. Цветаевой *Моя Сибирь*, посвященных судьбе животных, окружавших А. Цветаеву в сибирской ссылке.[8]

Другие мотивы перешли от Зиновьевой-Аннибал к популярной в десятые годы писательнице Анне Мар (1887-1917), автору нескольких сборников лирических миниатюр *Cartes postales*, ряда повестей и получившего скандальную известность романа *Женщина на кресте* (1916), выдержавшего три издания, лишь последнее из которых (1917) было опубликовано без цензурных изъятий. Героиню *Женщины на кресте* Алину сближает с Верой из *Трагического зверинца* "сочетание любви к Христу с постоянным раскаянием в своей греховности" [9], жажда наказания и покаяния. В рассказе *Бунт* из триптиха *Чорт* в сборнике *Трагический зверинец* мать сечет Веру розгой за плохое поведение в школе и приговаривает: "Сегодня не больно, а стыдно. В другой раз будет и стыдно и больно."[10] Эти слова запомнились Вере надолго. На следующих страницах тема телесного наказания находит свое продолжение и развитие. Вера играет со своим младшим братом Володей в игры, кульминацией которых является порка. Эта процедура вызывает у нее чувство стыда и в то же время непонятного ей самой удовольствия: "Володя сечет меня своей ручонкой /.../ Я не кричу /.../ И вдруг побеждена. Сама хочу так. И мне сладки удары и душная темнота, и тайна и жгучий стыд в чортовом чулане."[11]

Алина в *Женщине на кресте* видит во сне, как в детстве ее наказывала розгами наставница мисс Уиттон и переживает целый комплекс чувств, связанных с этим процессом: "И стыд, и покорность, и боль, и блаженство наказания, и радость прощения."[12] Розгами сечет Алину за непослушание и ее возлюбленный, годящийся ей в отцы Генрих Шемиот. После наказания Алина ощущает нестерпимый стыд и одновременно легкость в сердце и теле. Другой

---

[7] См.: ПЕТРОВСКАЯ Н., Л. Ануфриева. Рассказы (Рец.). Весы 4, 1908, 53. См. также: Итальянские письма Нины Петровской. // Archivio italo-russo. Русско-итальянский архив. Trento 1997, 143-144.

[8] CHESTER P., Tsvetaeva, Anastasia Ivanovna. // Dictionary of Russian Women Writers. Westport (Conn.), London 1994, 662-664: 663.

[9] ГРАЧЕВА А., "Жизнетворчество" Анны Мар. // Лица. Биографический альманах 7. Москва-СПб. 1996, 56-76, 66.

[10] ЗИНОВЬЕВА-АННИБАЛ Л., Трагический зверинец, 94.

[11] ЗИНОВЬЕВА-АННИБАЛ Л., Трагический зверинец, 98.

[12] МАР А., Женщина на кресте. Москва 1916, 50.

мотив - лезбийской любви связывает *Женщину на кресте* и некоторые миниатюры А. Мар с повестью Зиновьевой-Аннибал *Тридцать три урода* и рядом рассказов из *Трагического зверинца*. Эта тема окрашена в повести Лидии Дмитриевны в трагические, а в романе Анны Мар в драматические тона. У обеих писательниц героини, влюбленные в представительниц своего пола представлены как мученицы и страдалицы, терзаемые своей страстью. Вера, переступая через себя, решает подарить свою возлюбленную миру, но когда это произошло, кончает жизнь самоубийством. Влюбленная в Алину Христина ревнует ее к Генриху Шемиоту, но в то же время прилагает все усилия, чтобы выдать подругу замуж за своего брата и таким образом связать с ней и свою жизнь. Потеряв подругу для себя, Христина соглашается выйти замуж за сына Генриха Шемиота, но брак этот оказывается непрочным.

Сам образ женщины на кресте, источником которого, по словам А. Мар, послужила гравюра Ф. Ропса, встречается уже в *Тридцати трех уродах*, но имеет в произведении Зиновьевой-Аннибал другую смысловую нагрузку. По гаданию на воске Вере выпадает "Курган и крест с распятым на нем телом. Перекошенное от боли в змеином напряжении мускулов."[13] Вера так объясняет своей возлюбленной значение этого изображения: "/.../ в том мое распятие, что ты идешь садом роз. В них - все страдания, все радости, все неги, и ты принадлежишь жизни /.../ Я же кричу тебе: стой."[14] Иными словами Вера жаждет полной власти над своей возлюбленной, хотя понимает, что это несправедливо по отношению к человеческой личности, что она должна быть великодушной, так как великодушие "делает из зверя человека."[15] Алина в романе А. Мар сознательно отказывается от собственного "я" ради подчинения любимому мужчине, которого она боготворит и страдания от руки которого доставляют ей счастье.

На долгие годы забытое творческое наследие Л. Д. Зиновьевой-Аннибал в последнее время вновь стало привлекать внимание издателей и исследователей. Биографические статьи о ней появились в Биографическом словаре *Русские писатели. 1800-1917*. Т. 2, М. 1993, и в англо-американском *Dictionary of Russian Women Writers*. London 1994. В 1997 г. в городе Томске вышел сборник писательницы, в который вошли перепечатки трех ее сборников—

---

[13] ЗИНОВЬЕВА-АННИБАЛ Л., Трагический зверинец, 151.
[14] ЗИНОВЬЕВА-АННИБАЛ Л., Трагический зверинец, 151.
[15] ЗИНОВЬЕВА-АННИБАЛ Л., Трагический зверинец, 145.

Трагический зверинец, *Тридцать три урода* и *Нет*. Особенное внимание, как и в 1907 г., привлекает повесть *Тридцать три урода*. Это произведение было переиздано в Риме, в переводе на английский язык опубликовано в 1975 г. в США, вошло, наряду с *Крыльями* Кузмина в сборник *Тридцать три урода*, М. 1994. Принадлежащее Вяч. Иванову предисловие к повести опубликовано в 1993 г. в журнале *de visu* 9/10. Характерно, что интерес к этому произведению проявляют как защитники прав сексуальных меньшинств (так, например, насколько нам известно, *Тридцать три урода* в контексте "розовой" субкультуры начала XX века были исследованы членом фонда им. П. И. Чайковского Ольгой Жук), так и представители массовой культуры, и исследователи Серебряного века.

МИХАИЛ БЕЗРОДНЫЙ

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ И "МУСАГЕТ": МАТЕРИАЛЫ И ЗАМЕТКИ К ТЕМЕ

История взаимоотношений Иванова с "Мусагетом" если ее описывать только на основе публикаций и анонсов, выглядит так: ивановские стихи были включены в *Антологию* и в издание перевода *Aurora* Беме, а статьи печатались в журналах *Логос* и *Труды и дни*, причем по числу публикаций в последнем органе Иванов уступал только Метнеру и Белому. В "Мусагете" увидели свет *Борозды и межи* и предполагалось издать *Лиру Новалиса* и *Эллинскую религию*.

Меньше известно еще об одном проекте – опубликовать перевод повести Бальзака *Séraphîta*. Перевод был начат Чеботаревской[1], и в июне 1910 г. Белый от имени редакции "Мусагета" заказывает Иванову составление предисловия[2]. В августе Метнер, ознакомившись с повестью, выражает свое нежелание ее издавать[3], в сентябре дает согласие на как можно более дешевое издание перевода, если работа над ним уже ведется[4], а в январе 1911 г. упоминает о нем в числе обещанных и непоступивших рукописей[5]. Намерение издать "мистического Бальзака" возникло у "мусагетцев" еще до официального привлечения Иванова к сотрудничеству[6], однако и тогда, кажется, было инспирировано его пропагандой *Серафиты*[7]: еще в статье *Две стихии в современном символизме* Иванов, касаясь *Correspondances* Бодлера, отмечал: "Само имя «Соответствия» <...> встречается как термин, знаменующий общение высших и низших

---

[1] Сохранилась часть перевода с правкой рукою Иванова (см.: ОБАТНИН Г., Вячеслав Иванов и смерть Л. Д. Зиновьевой-Аннибал: концепция "реализма". // Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре. Helsinki 1996, 156).

[2] РГБ. Ф. 109, оп. 12, ед. хр. 29, л. 22 об.

[3] РГБ. Ф. 167, оп. 24, ед. хр. 13, л. 2 об.

[4] РГБ. Ф. 167, оп. 24, ед. хр. 13, л. 3 об.

[5] РГБ. Ф. 25, оп. 20, ед. хр. 7, л. 1 об.

[6] РГБ. Ф. 167, оп. 17, ед. хр. 21 л. 5 об.

[7] Упоминания *Серафиты* авторами из круга Иванова тоже несут отпечаток его пропаганды: таковы рассуждения о повести Бальзака в *Утонченной Фиваиде* Бердяева или, например, сонет Бородаевского *Бальзак* (с финальным образом "Твой Андрогин крылатый – Серафита").

миров по Якову Беме и Сведенборгу, в повести *Серафита*"[8]. Уместно в этой связи напомнить, что переводы книг Беме и Сведенборга увидели свет в "мусагетской" серии "Орфей", которую курировал Иванов.

Воздействие Иванова на "мусагетскую" репертуарную политику было столь значительным, что зачисление его в инициаторы основания издательства[9], коими в действительности являлись Метнер, Белый и Эллис, можно считать простительным преувеличением. Скорость сближения Иванова с "мусагетцами" свидетельствовала о значении, которое придавалось этому союзу обеими сторонами. Иванов испытывал потребность в новой сфере влияния, "Мусагет" – в ослаблении потенциальных конкурентов ("Единственное крупное и живое лицо там, – писал Метнер об *Аполлоне*, – Вячеслав Иванов, но и тот явно склоняется в нашу сторону, и, будь у нас журнал, он (*между нами говоря*) наверное перестанет работать в *Аполлоне*"[10]). Кроме того, из трех руководителей германофильского издательства немецким владел один Метнер, и привлечение Иванова было аргументом в диалоге с Hedwig Friedrich, на деньги которой "Мусагет" существовал. ("Haben Sie Novalis gern? – писал ей Метнер в апреле 1910 г. – Wenzeslaw Iwanow hat seine lyrische Gedichte ins Russische übersetzt ganz besonders schön, und sie erscheinen bei uns. Überhaupt die deutsche Dichtung und deutsche Mystik wird bei uns dominieren..."[11].)

Наконец, стиль литературно-общественного поведения Иванова эмблематизировал свободу от узких кружковых пристрастий, и, например, обращаясь к нему в феврале 1913 г. с просьбой разрешить включение его имени в список ближайших сотрудников *Логоса*, редакция журнала подчеркивала: "Ваше сочувствие много значит и покажет всем, что мы не партийный, а вообще философский орган"[12].

---

[8] ИВАНОВ В., Собрание сочинений. Т. II, Bruxelles 1974, 548. (В дальнейшем: СС.) Работая над статьей о символизме для *Enciclopedia Italiana*, Иванов повторит эти соображения и оснастит их любезной ссылкой на монографию Курциуса (СС.II, 664).

[9] "В 1910 году по инициативе Андрея Белого, Вяч. Иванова и Эмилия Метнера было создано издательство «Мусагет»" (БОГОМОЛОВ Н. А., МАЛМСТАД Д. Э., Михаил Кузмин. Искусство, жизнь, эпоха. М. 1996, 170).

[10] РГБ. Ф. 167, оп. 24, ед. хр. 7, л. 5.

[11] РГБ. Ф. 167, оп. 24, ед. хр. 35, л. 23 об.

[12] Взыскующие града. Хроника частной жизни русских религиозных философов в письмах и дневниках С. А. Аскольдова, Н. А. Бердяева, С. А. Булгакова, Е. Н. Трубецкого, В. Ф. Эрна и др. Вступ. ст., публ. и коммент. В. И. Кейдана. М. 1997, 512.

Стилистику общения Иванова – петербургского гостя в среде московских литераторов и философов – хорошо передает следующий пассаж из мартовского 1910 г. (время сближения Иванова с "Мусагетом") письма Эрна к жене: "Вячеслав секретничает по очереди со всеми в соседней комнате, закрыв двери"[13]. А спустя год, Сизов рассказывал Белому об ивановском визите в редакцию "Мусагета": "Вяч. был очень мил. Вошел такой птицей – знаешь? – в залу и затем пошел передаваться с рук на руки"[14]. Эта "передача с рук на руки" была естественным следствием "секретничанья по очереди со всеми, закрыв двери".

Впрочем, успех эта стратегия приносила не всегда. Так, Эллис в апреле 1910 г. писал "бесконечно-дорогому, милому" Иванову о "светлом подъеме", принесенном им в "Мусагет", но уже в мае обрушился на него с обвинениями в беспринципности и властолюбии: "Командиром *фактически* в А.[поллоне], являетесь Вы. <...> Вы же стремитесь взять роль командира и в «Мусагете». Будь я уверен в Вашей искренности (это и было), я сам первый готов был бы стать под команду лица б.<олее> опытного и сильного. <...> Но теперь, когда Вы доказали, что нельзя полагаться ни на одно Ваше слово, когда Вы хитро дипломатизируете между нами, Аполлоном, Скорпионом, Брюсовым <...> я заявляю, что Вы – неблагородны до конца. Вычеркните меня из числа друзей и впишите в число активных и абсолютных врагов. В пределах «Мусагета» буду все силы направлять против Вас"[15]. Узнав об этих выпадах, Белый поспешил заверить Иванова, что они не отражают "мусагетских" настроений и что с "нервнорастроенным" Эллисом в издательстве не считаются[16].

Ощущая недостаток уважения к себе, Эллис то и дело принимался "бунтовать против Рыжего" и даже обещал покинуть издательство. В расчет эти угрозы не принимались – ведь "мусагетская" касса была единственным источником доходов бунтовщика, но урезонивать его время от времени приходилось. Так, Метнер писал ему: "Вячеслав Иванов, может быть, педераст и оккультный шарлатан, но он даровит, ищет в лучшие моменты свои и иногда находит Бога. За стихотворение *Завет Солнца* (*Cor ardens*, 14-15) ему, наверно, *там*

---

[13] Взыскующие града, 253.
[14] РГБ. Ф. 25, оп. 22, ед. хр. 26, л. 95.
[15] РГБ. Ф. 109, оп. 39, ед. хр. 58, л. 5, 2 – 2 об.
[16] РГБ. Ф. 109, оп. 12, ед. хр. 29, л. 20, 35.

простится много грехов; а когда он писал это стихотворение, он был совершенно свят! Пусть до него и после него он был рыжим негодяем"[17]. Характеристика "оккультный шарлатан" отвечала и собственным впечатлениям Метнера, отношение которого к Иванову было более сложным, чем можно судить по их переписке. Своим сближением они были во многом обязаны Минцловой, стремившейся объединить влиятельных литераторов обеих столиц в розенкрейцерское братство и внушавшей Метнеру мысль о его мистической близости Иванову. Однако минцловскому гипнозу Метнер поддавался не вполне, о чем свидетельствует, например, его апрельская 1910 г. дневниковая запись: "На самом большом подозрении – Вячеслав И. – Это маленький (а м.б. и очень большой) Калиостро (не как художник, а как оккультист)"[18].

Если Эллис не уставал говорить о чуждости, а Белый о близости Иванова "Мусагету", то Метнер до поры до времени держался середины. Уже в июле 1910 г. Эллис похвально отзовется о твердости Метнера, отразившего "происки Вячеслава"[19], в другом письме поблагодарит его за то, что тот "спас" от Иванова серию "Орфей"[20]. В июне 1911 г. Метнер писал Белому: "Энергичное и диктаторское вмешательство необходимо и допустимо лишь в случае, когда кто-нибудь из составляющих моральную персону Мусагета лиц явно нарушает основную его идею <...> или же узурпирует Мусагет для личных оттенков и чересчур индивидуальных моментов своего мировоззрения; так, я дал отпор поползновениям Вячеслава"[21]. Здесь же Метнер формулировал принцип взаимодействия с Ивановым ("аннексируя творчество Вячеслава, устраняя в то же время деспотическое влияние его на общий характер издательства") и выговаривал Белому за его уступчивость далеким от "Мусагета" авторам: "если бы я следовал дальше тем обещаниям, которые Вы только по слабости воли раздавали направо и налево, то мы издали бы,

---

[17] РГБ. Ф.167, оп. 6, ед. хр. 22. Письмо написано из деревни, а между тем содержит библиографическую ссылку, что – с учетом разницы между полнотою библиотек дачной и городской – дает представление об уровне внимания Метнера к ивановским сочинениям.

[18] РГБ. Ф. 167, оп. 18, ед. хр. 26, л. 21.

[19] РГБ. Ф. 167, оп. 7, ед. хр. 24, л. 2 об.

[20] РГБ. Ф. 167, оп. 7, ед. хр. 52, л. 2 об.

[21] РГБ. Ф. 25, оп. 20, ед. хр. 7, л. 12 об.

наверное, сборник стихов Юрия Верховского, затем Валериана Бородаевского"[22].

Ирония оказалась напрасной: "Мусагет" опубликует и Бородаевского, и Верховского. Умело играя на внутренних "мусагетских" разногласиях и пользуясь как легкой внушаемостью Белого, так и неспособностью Метнера, подолгу отсутствовавшего в Москве, контролировать все действия своих сотрудников, Иванов обеспечивал близким ему петербургским литераторам возможность печататься в "Мусагете". Но, активно вмешиваясь, например, в программу и ведение *Трудов и дней*, он осмотрительно избегал участия в "мусагетских" дискуссиях, чреватых расколом. Так, от обсуждения антиантропософской брошюры Эллиса *Vigilemus!* Иванов уклонился[23], что позволило ему и остаться в издательстве, и не выглядеть метнеровым клевретом в глазах антропософов, вынужденных издательство покинуть.

Из переписки и дневниковых записей Метнера видно, как с 1910 по 1914 г. его отношение к Иванову становится все более критичным: под сомнение берется не только оккультная состоятельность Иванова, но даже его авторитет как знатока немецкой культуры. Прочитав в мае 1914 г. работу *Гете на рубеже двух столетий*, Метнер записывает: "Очень разочарован. В филологическом отношении – небрежно и устарело. Идеологически – большею частью банально и схематично. Несколько пикантных мыслей. – Настоящего чувства *Гете* – нет вовсе"[24]. А еще через полгода Метнер займет по отношению к Иванову еще более непримиримую позицию, чем Эллис[25]. Узнав об ивановских германофобских выступлениях военного времени, Метнер пишет жене:

---

[22] РГБ. Ф. 25, оп. 20, ед. хр. 7, л. 10.

[23] Позицию Иванова по вопросу об антропософии, кажется, довольно верно охарактеризовал Метнер в письме к Шагинян: "Очевидно, все-таки Штейнер импонирует Вячеславу. Если он не идет за ним, то только из гордости. Есть – антиштейнерьянцы (напр., Киселев, я, Вы) и есть Анти-Штейнеры (напр., Вячеслав, Бердяев)" (РГБ. Ф. 167, оп. 25, ед. хр. 27, л. 22–23).

[24] РГБ. Ф. 167, оп. 25, ед. хр. 28, л. 58.

[25] Который со временем смирился с ивановским присутствием в "Мусагете" и в начале 1914 г. советовал Метнеру: "В. Иванова ограничьте в его тенденциях к лукавому господству. <...> Рыжий полезен и даровит, но он идейный эгоист, его нужно беспощадно урезать" (РГБ. Ф. 167, оп. 8, ед. хр. 28, л. 7 об.).

"Рыжего я прогоню из издательства. – За антропофагию"[26]. "Вячеслав Иванов, – указывается Пашуканису в мае 1915 г., – должен быть «ликвидирован» безусловно; обе его книги, раз их нельзя сбыть другому издательству (напр. Сабашникову), должны быть, конечно, напечатаны, но дальнейшему участию его в «Мусагете» должен быть положен предел"[27]. И снова жене: "Ни Рыжий, ни Белый не будут в Мусагете; эти два клоуна русской литературы могут искать себе других издателей. Допечатаем *Диониса* и крышка!"[28].

Сошедшее на нет в 1914 г. общение Метнера с Ивановым возобновится спустя десятилетие, однако связанные с этим материалы, отчасти опубликованные, не имеют прямого касательства к теме "Иванов и «Мусагет»". Возвращаясь же собственно к ней, полезным кажется обсудить вопрос о специфике отношения Иванова к "мусагетской" идеологии – например, к такому ее важному компоненту, как критике "еврейского засилья" в сфере культуры.

Для начала стоит обратиться к инциденту, имевшему место в апреле 1911 г.: на заседании "Общества ревнителей художественного слова" Кондратьев выступил с заявлением о том, что рифмы определенного типа введены в русскую поэзию евреями, а Иванов его резко одернул и обвинил в человеконенавистничестве. Впоследствии Кондратьев указывал на предопределенность ивановской реакции тем, что в собрании присутствовал общественный деятель из евреев, а Иванов как раз хлопотал о месте преподавателя на Высших женских курсах. Историк, разбирающий этот эпизод, считает, что кондратьевское утверждение "опровергается чисто хронологически" – ведь Иванов получил место на курсах раньше, чем произошел инцидент[29]. Представляется, однако, что хронологическое уточнение не может служить аргументом: в те годы факт достижения искомого места вовсе не освобождал от необходимости и впредь дорожить своею репутацией. К тому же с соображениями Кондратьева о "семитических рифмах" Иванов был ознакомлен не приватным образом, а в собрании, причем в ситуации, не позволявшей ему – председательствующему и главному адресату кондратьевского выступления – отмолчаться.

---

[26] РГБ. Ф. 167, оп. 24, ед. хр. 41, л. 3. О том же намерении Метнер писал Морозовой еще в сентябре 1914 г. (РГБ. Ф. 167, оп. 13, ед. хр. 12, л. 8).

[27] РГБ. Ф. 167, оп. 13, ед. хр. 13, л. 5.

[28] РГБ. Ф. 167, оп. 25, ед. хр. 21, л. 9.

[29] Два письма А. А. Кондратьева к В. И. Иванову. [Вступ. ст.], публ. [и коммент.] Н. А. Богомолова. Новое литературное обозрение 10, 1994, 109–110.

Хорошо отдавая себе отчет в том, чем чревато публичное обсуждение роли евреев в русской культуре, Иванов должен был исключить саму возможность возникновения дискуссии, что он и сделал, явив пример поведения регламентированного – пускай и не теми обстоятельствами, о которых писал Кондратьев, но регламентированного весьма жестко. Что же до самого предмета несостоявшегося диспута – вопроса о порче языка инородцами, то взгляды Кондратьева и Иванова отнюдь не были полярными. Так, в работе 1918 г. *Наш язык* Иванов, говоря о пагубности орфографических реформ, замечал: "фонетическая транскрипция современного английского говора сделала бы говорящих по-английски негров – в принципе, по крайней мере – полноправными преемниками и носителями британского имени"[30]. Достаточно заменить в этом высказывании английский язык русским, а негров евреями, чтобы оценить степень искренности ивановской отповеди Кондратьеву.

В недавней работе, посвященной уяснению роли Минцловой в истории русского символизма, сообщается, что "Иванов антисемитизму (т. е., вероятно, "Иванову антисемитизм" – *М.Б.*) был органически чужд, и Минцлова темы этой в разговорах с ним, видимо, тщательно избегала..."[31]. Утверждение об "органичности" представляется

---

[30] ИВАНОВ В., СС.IV. Bruxelles 1987, 679-680.

[31] БОГОМОЛОВ Н. А., Anna-Rudolph. Новое литературное обозрение 29, 1998, 180. Переиздавая это сочинение, автор сопроводил фразу "Иванов антисемитизму был чужд" примечанием: "Доводы М. В. Безродного, представленные [т.е. «выдвинутые». – *М.Б.*] им в докладе *В. Иванов в «Мусагете»* на конференции «Вячеслав Иванов и его время» в Вене в июле 1998 г. и в дискуссии после него, убедительными нам не представились" (БОГОМОЛОВ Н. А., Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы. М. 1999, 476, примеч. 132). Посчитав излишним сообщить, что это были за доводы и чем именно они ему не глянулись, автор явно переоценил читательскую проницательность. Впрочем, можно ожидать, что он вскоре изложит свои претензии к нам сколько-нибудь развернуто. Питать эту надежду позволяет то обстоятельство, что, осудив наши доводы за неубедительность, Н. А. Богомолов заявил: "Однако обсуждение этого вопроса должно быть продолжено. Материалы к такому потенциальному обсуждению отчасти представлены в публикации: Константин Лаппо-Данилевский, Набросок Вяч. Иванова *Евреи и русские.* НЛО 21, 1996." (Там же). А отчасти, заметим, в реакции Н. В. Котрелева на публикацию К. Ю. Лаппо-Данилевского. Считая, что нет надобности привязывать ивановские наброски конца 1880-х гг. к немецкой полемике 1879 г., Н. В. Котрелев замечает: "Можно было бы без труда обнаружить огромное число более близких во времени и пространстве поводов к

спорным, а предположение о "тщательности" неверным. В письмах Минцловой к Иванову встречаются следующие пассажи: "она (Моисеева. – *М.Б.*) и *не* придет ко мне теперь больше – в ней слишком сильна струя «семитическая», еврейская"[32]; "она (Каменская. – *М.Б.*) теперь идеальная «теософка» – именно в силу той еврейской упорности и бесцеремонности, с которой она теперь орудует вовсю <...> Только еврейская хитрость и пронырливость могли сделать то, что А. А. сделала за эти 2 года"[33]. Уже приходилось публиковать фрагмент из письма Минцловой, в котором передаются ивановские комплименты Белому как автору заметки *Штемпелеванная культура*[34]. Предположим, что эти комплименты Минцловой вымышлены. Однако известны принадлежащие перу Иванова положительные отзывы о книге Метнера *Модернизм и музыка*, в которой концепция т. н. культурного антисемитизма изложена куда более полно и внятно, чем в *Штемпелеванной культуре*. В сентябре 1912 г. Иванов благодарит Метнера за книгу – "чрезвычайно интересную для меня, хотя уж очень бранчливую (*сверх* меры), остроумную, во многом существенном симпатичную, в другом – несогласную со мной, но никогда не обижающую моих чувств лучших и *основных*"[35], а в журнальном отклике называет ее "глубокой, благородной, острой и дельной"[36] и, делая выпад против "всероссийского газетного волапюка", который служит нуждам "современной биржи"[37], дает понять, что сочувствует выступлениям против "штемпелеванной культуры".

рассуждению на еврейскую тему" – и в качестве примера упоминает следующий факт: "Газета *Гражданин*, с которой Иванов регулярно сотрудничал, печатала чуть не ежедневно хамские материалы о евреях" (ИВАНОВ Вяч., <Интеллектуальный дневник. 1888-1889 гг.>. Подгот. текста Н. В. Котрелева и И. Н. Фридмана, примеч. Н. В. Котрелева. // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М. 1999, 55).

[32] РГБ. Ф. 109, оп. 30, ед. хр. 6, л. 24 об.

[33] РГБ. Ф. 109, оп. 31, ед. хр. 3, л. 37.

[34] См: БЕЗРОДНЫЙ М., О "юдобоязни" Андрея Белого. Новое литературное обозрение 28, 1997, 121, примеч. 62.

[35] РГБ. Ф. 167, оп. 2, ед. хр. 69, л. 1 об. Ошибочным является утверждение (см.: В. И. ИВАНОВ и Э. К. МЕТНЕР, Переписка из двух миров. Вступ. ст., публ. и коммент. В. Сапова. Вопросы литературы 3, 1994, 285), будто это письмо не сохранилось.

[36] ИВАНОВ В., Marginalia. Труды и дни 4/5, 1912, 38.

[37] ИВАНОВ В., Marginalia, 42.

Другое дело, что главный источник антисемитских инспираций Метнера – расовую доктрину Чемберлена – Иванов отвергал и, в частности, не одобрял публикации "Мусагетом" перевода *Arische Weltanschauung*[38]. Рассказывая о прениях по докладу Столпнера в МРФО (апрель 1914 г.), Метнер раздраженно отметил, что "все расшаркивались перед ним, подчеркивая свое юдофильство, в особ. Рыжий, кот. настаивал на «семитизме» христианства как на *главном* элементе и, не называя, хулил Чемберлэна"[39]. Речь идет, надо думать, о выступлении, которое легло в основу ивановской заметки *К идеологии еврейского вопроса*, опубликованной в 1915 г. в сборнике *Щит* и резко осуждавшей именно "мусагетскую" разновидность антисемитизма. Но когда Иванову в том же году было предложено подписать коллективное воззвание в защиту евреев, составленное редакторами *Щита*, то он "долго ежился, морщился, спросил, *кто* подписал... и когда К[ускова] назвала самые «жирные» имена, тоже подписал, прибавив, однако, что он по этому предмету мог бы сказать многое, с чем, вероятно, авторы воззвания не согласятся"[40].

Скудость имеющихся свидетельств заставляет воздержаться от вынесения окончательного суждения о том, какую именно позицию по еврейскому вопросу занимал Иванов в "мусагетский" период; стоит лишь отметить, что многим его моральным и политическим воззрениям была присуща изначальная поливалентность – свойство, позволявшее артикулировать эти воззрения так, как к тому вынуждала та или иная ситуация.

---

[38] РГБ. Ф. 167, оп. 25, ед. хр. 27, л. 22.

[39] РГБ. Ф. 167, оп. 25, ед. хр. 28, л. 47.

[40] ХИН-ГОЛЬДОВСКАЯ Р. М., Из дневников 1913–1917. Предисл. и публ. Е. Б. Коркиной, примеч. А. И. Добкина. // Минувшее 21. М.-СПб. 1997, 555–556. Показательно, что в 1934 г. Иванов отказался принять участие в протесте христианских интеллектуалов против преследования евреев в Германии (см.: СЕГАЛ Д., Вячеслав Иванов и семья Шор. /По материалам рукописного отдела Национальной и Университетской Библиотеки в Иерусалиме/. Cahiers du monde russe 35, 1-2, 1994, 349–351).

АЛЕКСАНДР ЛАВРОВ

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ В НЕОСУЩЕСТВЛЕННОМ ЖУРНАЛЕ "ИНТЕРНАЦИОНАЛ ИСКУССТВА"

Участие Вячеслава Иванова в культурно-организационных начинаниях первых лет Советской власти до недавнего времени оставалось на периферии внимания исследователей его жизни и творчества. Между тем оно было весьма многоплановым и интенсивным, отражая довольно своеобразную литературно-общественную стратегию, которой придерживался поэт в дни революционных перемен. Позицию, которую он тогда старался занимать, нельзя подвести под какую-то одну из определившихся в ту пору общих идеологических платформ, и А. В. Луначарский, причисливший Иванова к тем "сильным дарованиям", которые придерживались "в большей или меньшей степени, «скифских» взглядов, отливающих разными оттенками под влиянием мистики или, по крайней мере, романтики и колеблющихся между признанием и полупризнанием революции",[1] был, по всей видимости, далек от истины. "Скифской" завороженности "мировым пожаром" и революционного энтузиазма, на какое-то время захватившего его "сочувственников" по символизму Александра Блока и Андрея Белого, автор *Песен смутного времени* не разделял; надежды на религиозное преображение России, замерцавшие для Иванова после февраля 1917 г., к октябрю уже сошли на нет; в статье *Наш язык* (1918), опубликованной в сборнике статей о русской революции *Из глубины*, знаменательном продолжении прославленных *Вех*, Иванов совершенно недвусмысленно характеризовал переживаемую современность как "дни буйственной слепоты, одержимости и беспамятства".[2] И в то же время Вячеслав Иванов не мог не

---

[1] ЛУНАЧАРСКИЙ А. В., Очерк русской литературы революционного времени (1923). Публикация и перевод с немецкого Л. М. Хлебникова. // ЛУНАЧАРСКИЙ А. В., Неизданные материалы. Литературное наследство 82, М. 1970, 221.

[2] ИВАНОВ Вячеслав, Собрание сочинений. Т. IV, Bruxelles 1987, 677. О негативном отношении Иванова к новой власти сразу же после Октябрьского переворота свидетельствуют также его публицистические статьи, опубликованные в 1917 г. в газете *Луч Правды* (перепечатка: "Совесть народная

убеждаться, что в новой, переворотившейся действительности на свой лад отобразились, как в кривом зеркале, те провиденциальные чаяния, которые составляли суть его мировоззрения и творчества, — чаяния о грядущей органической эпохе, о соборном преодолении индивидуалистической отрешенности, о мистериальном хоровом начале; по словам Ф. Степуна, "эти мысли Вячеслава Иванова осуществились — правда в весьма злой, дьявольской перелицовке — гораздо быстрее, чем кто-либо из нас мог думать".[3]

Разумеется, для Иванова были глубоко неприемлемы в большевистском режиме его атеистическая направленность, тоталитаризм, "буря и натиск" брутальной "пролетарской" идеологии. Однако это не помешало ему в 1918 г. занять ответственный официальный пост — председателя Бюро Историко-театральной секции в Театральном отделе (ТЕО) Наркомпроса. Л. В. Иванова, сообщая в воспоминаниях о согласии Иванова на приглашение представителей Театрального отдела работать у них, поясняла: "В то время почти все были на какой-то службе. Случалось, что людей, не зачисленных ни в какое учреждение, посылали на тяжелые работы".[4] Помимо чисто житейских причин — и прежде всего элементарной необходимости выживания в пору повсеместной разрухи — Иванов, конечно, в своем решении руководствовался и другими соображениями. Не принимая нарождавшийся общественный уклад нравственно и религиозно, Иванов постигал — и отчасти принимал — все катастрофические катаклизмы, происходившие на его глазах, как историческую данность, в какой-то мере предопределенную и закономерно осуществившуюся. К тому же сотрудничество с официальными органами приоткрывало ему возможность путем видимого компромисса пропагандировать собственные идеи, развивать свои представления о грядущем всенародном искусстве под сенью государственного учреждения. В различных общественно-

---

уже смущена..." Вячеслав Иванов о событиях семнадцатого года. Вступит. заметка и публикация Г. В. Обатнина и А. А. Соболева. Независимая Газета 30 сентября 1992, 5). См. также: ОБАТНИН Г. В., Штрихи к портрету Вяч. Иванова эпохи революций 1917 года. Русская литература 2, 1997, 227-228.

[3] СТЕПУН Федор, Встречи. München 1962, 151. Ср.: БАРЗАХ А. Е., Материя смысла. // ИВАНОВ Вячеслав, Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн.1, СПб. 1995, 36-37.

[4] ИВАНОВА Лидия, Воспоминания. Книга об отце. Подготовка текста и комментарий Джона Мальмстада. Paris 1990, 81.

политических обстоятельствах просветительские и жизнестроительные установки могут привести к реальному делу или обернуться наивной утопией; не исключено, что до поры до времени Иванов, заняв чиновный пост, надеялся ощутить конструктивные последствия предпринятого начинания.

В работе Л. Д. Зубарева[5] на основании изучения сохранившихся в архиве протоколов заседаний секций ТЕО Наркомпроса, печатных материалов из журнала *Вестник театра* и других источников составлена подробная хроника служебной деятельности Иванова в 1918—1919 гг., свидетельствующая о ее весьма широком размахе и исключительной активности. При этом доминантой всех выступлений поэта, коллегиальных и публичных, была идея коллективного творчества, всенародного действа, обоснованная им задолго до революции и лишь теперь озвученная актуальными обертонами.

Среди публичных акций, отразивших эту сферу деятельности Иванова, было выступление в Бюро Художественных Коммун 8 августа 1919 г. Газета *Известия* информировала в этот день: "Сегодня в помещении бюро (Мертвый пер., 1) Вячеслав Иванов прочтет лекцию о коллективном творчестве. В обмене мнений примут участие тт. Балтрушайтис, Луначарский, Рукавишников, Рахманов, Тепер и др."[6] В архиве Вячеслава Иванова сохранился машинописный текст *о синкретическом действе*, представляющий собой расшифровку стенографической записи его выступления:[7]

7 ав<густа>[8] 7 ч. в<ечера>

ЗАСЕДАНИЕ БЮРО ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОММУН

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ. — Товарищи, коллективное проявление самобытных творческих сил... (*читает*)

Вы позволите мне здесь повторить те тезисы, которые были высказаны мною на последнем съезде по внешкольному образованию

---

[5] См.: ЗУБАРЕВ Л. Д., Вячеслав Иванов и театральная реформа первых послереволюционных лет. // Начало. Сборник работ молодых ученых. Вып. IV, М. 1998, 184-216.

[6] Известия № 174, 8 августа 1919, 2.

[7] РГБ, ф. 109, карт. 5, ед. хр. 54, 3 лл.

[8] Ошибочная датировка; заседание состоялось в пятницу 8 августа 1919 г.

и которые сочувственно были им приняты и вошли в общую резолюцию съезда[9] (*читает*)

Я не могу, конечно, охватить вопрос о коллективном творчестве в целом и ограничусь лишь вопросом о синкретическом действе. Синкретическое действо есть, с одной стороны, музыкальное искусство, но вместе с тем оно, по-видимому, есть наиболее реальное проявление художественной жизни вообще. Коллективное творчество в собственном смысле в чистейшей его форме выражается именно в синкретическом действе, однако по необходимости оно ограничивается сферою искусства музыкального. Следовательно, оно распространяется и на искусство пластическое, изобразительное. Чтобы создать переход от вопроса о синкретическом действе и музыкальном искусстве к вопросам об изобразительных искусствах, я обращу ваше внимание на один закон, который наблюдается в истории синкретического действа. С незапамятных времен оно стремится к дифференциации в смысле выделения из себя, из своего лона, которое обнимает все народные массы, сошедшиеся на праздниках, цехов, если можно так выразиться, профессионалов или специалистов, — идет ли дело о профессиональном знахарстве или прорицании, т. е., вернее тут нужно говорить о женщинах-прорицательницах или о певцах-поминальщиках, которые теснейшим образом связаны с ними, т. е. вернее опять-таки поминальщицах. Здесь, по-видимому, выделяется именно такой определенный класс, цех профессионалов. Во всяком случае, здесь любопытно обратить внимание на то, что гомеровская < >[10] певцов малоазиатская, так называемых ..... как оказывается из новейших изысканий, представляла собою вовсе не слитый с народной массой коллектив, определенным образом отдаленный, оторванный от народной массы. В самом деле, эти цехи в социальном распорядке были причислены к сословию ремесленников и представляли собою совершенно особую корпорацию экстерриториальную, стоявшую вне партий разных отдельных уездных городов или мелких государств, на которые распадалось эллинское население в Малой Азии. Я беру просто примеры, которые приходят мне в голову. Возьмем те артели зодчих,

---

[9] Съезд по Внешкольному образованию состоялся в мае 1919 г.; тезисы доклада Иванова, прочитанного на Съезде, опубликованы в *Вестнике театра* 26, 1919, 4. См.: ЗУБАРЕВ Л. Д., Вячеслав Иванов и театральная реформа первых послереволюционных лет, 206-207.

[10] Неотмеченный пропуск в тексте.

которые поставили миру готический собор. Эти цехи обладали какой-то тайной, каким-то секретом, особенной техникой, которая привела, конечно, в изумление современников, когда они осуществили это чудесное строение. Они были носителями какого-то особого понимания своего ремесла. Весьма вероятно, что это есть особенное религиозное, такое оккультное представление. Большое вероятие есть, что это было именно так. Одним словом, и гомеровские певцы, и эти готические строители стояли вне народа, но корни и тех и других лежали глубоко в народе. В чем здесь секрет такого органически живого объединения и в то же самое время отделения, мы не знаем. Секрет этот нами утерян. Если мы прибавим к этому, что гомеровские певцы излагали свои песни на диалекте уже мертвом, не соответствующем ни одному живому говору, на диалекте, который исторически образовался и особенным образом был обработан в целях метрики, то тогда мы увидим, что разделение это было очень существенным, но вместе с тем они были народны, как и те герои, имен которых мы не знаем, потому что они утонули в их коллективах. То же самое можно сказать и о многих других соединениях лирических певцов, которые соединялись в цехи для известных целей. Мы имеем в таком соединении очень поэтическое загадочное, почти чудесное явление русской культурной старины. Я говорю о строительстве, например, обычных церквей или храмов по обету в благодарность за какое-нибудь счастливое событие или для предотвращения какой-нибудь угрозы, когда в один день надо поставить целый храм, причем начинают с рубки леса и ухитряются всю постройку довести до конца и даже освятить церковь, совсем готовую и украшенную намалеванными иконами. Отсюда многочисленные церкви Николая .....[11] Ильи и пр., которые рассеяны по широкой Руси. В таком осуществлении обета мы видим пример дружного содействия. Это есть коллективное творчество, предполагающее огромное содружество между известными артелями вместе с участием миссионера, не принадлежащего ни к какому цеху. Сами цехи, как вы видите, не есть коллективное творчество в широком смысле слова, но тем не менее по своей постоянной связи с народом они имеют характер всенародный. Возможно ли теперь возникновение таких цехов или нет, это решит будущее. Я постараюсь удержаться от слишком поспешного решения этой

---

[11] Вероятно, в машинописи пропущено: "Мирликийского".

проблемы. Я имею удовольствие говорить в стенах художественных коммун, но должен откровенно заявить, что я говорю не о художественных коммунах, так как здесь нет ни одного из тех условий, которые при своей совокупности могут создать приближение к этому типу цеха, осуществляющему некое коллективное творчество в изобразительных искусствах. Следовательно, если мы принуждены ограничиться гаданием и предчувствиями, то это лежит в самой природе темы. Если я на этот раз не могу выступить с конкретным предложением и не могу сказать: "Давайте, художники, соединяться в цехи", — то просто потому, что здесь это не выйдет. Это будет соединение коммун, которое не обеспечит коллективного творчества. Этим не достигается это наше внутреннее соединение. Нам остается пофилософствовать и подумать: какие же внутренние условия необходимы для того, чтобы коллективное творчество в цехе осуществилось. Мне кажется, для этого необходимы некоторые простые условия, которые я и укажу. 1) Вовсе не должна быть упразднена индивидуальность художника. Отнюдь не должен быть упразднен в этом цехе индивидуальный почин. Как бы ни коллективно было гомеровское творчество, все же печать личного индивидуального гения лежит на некоторых частях этой поэмы. Можно думать, что сцену прощания Гектора и Андромахи написал один поэт, но она проредактирована коллективом, но отнюдь тут нет упразднения индивидуальности, индивидуального почина. Во всяком <случае> индивидуалистическую психологию художника необходимо упразднить, между тем современные художники исполнены такой индивидуалистической психологии. Нужно, чтобы цех в целом признал себя определенно и открыто цехом ремесленников, берущимся выполнять заказы. Это веселое ремесло и веселые заказы и < >. Смирение вовсе не препятствует им возводить свое дело и свое назначение в идеальный план, внушающий прямо благоговение, как это мы наблюдаем на тех цехах, о которых имели случай говорить. Итак, кто же здесь заказчиком является? Конечно, народ (*читает*).

Итак, значит, здесь необходима солидарность, но на каких началах она должна быть обоснована? На началах индивидуалистического миросозерцания. Нельзя почерпнуть коллективное вдохновение на переживаемой общей ненависти и вообще в порядке отрицательном. Я не говорю уже о том, что и самое переживание ненависти есть переживание критическое по отношению

к другим. Мне думается, если это желательно, чтобы ненависть горела, то во всяком случае это есть лишь болезненное мгновение, и в это мгновение не возникнет творчества, а для этого возникновения творчества нужно, чтобы началось положительное, нужно, чтобы началась положительная любовь. В трагические годы революции культура в значительной степени падает и для творчества создается какая-то среда, которую в известном смысле можно назвать средой стерилизованной. В ней нет каких-то живых зародышей, без которых невозможно цветение, невозможна жизнь и преодоление отрицательных начал, начал критики или начал отталкивания,[12]

Текст не имеет окончания, да и в сохранившейся части явно не отражает выступления Иванова целиком: отсутствуют цитатные фрагменты, использованные в речи; кроме того, машинопись, не выправленная автором, содержит многочисленные дефекты стенографической записи. Будучи зафиксированным в столь небезупречном виде, текст, однако, все же позволяет убедиться в том, что Иванов, при всех внешне "лояльных" приемах высказывания, ориентированных на восприятие большинства собравшихся в Бюро Художественных Коммун, ни в малой мере "не отступался от лица": преподносил в слегка модифицированной на "коллективистский" лад оболочке те самые философско-эстетические убеждения, которые были им всесторонне обоснованы в период расцвета символизма; актуальные же указания на несовместимость "переживаемой общей ненависти" с "коллективным вдохновением" звучали недвусмысленным приговором всем попыткам созидания культурных ценностей в насаждаемых новой властью общественных условиях. Устроители собрания, конечно же, пытались пропустить сказанное писателем сквозь собственное идеологическое сито, перевести ивановский "синкретизм" на понятийный жаргон замешенной на "классовом" коллективизме "пролетарской культуры". Такая тенденция наглядно проявилась в газетном отчете о выступлении Иванова, озаглавленном *Коллективное творчество*:

> В пятницу в уютном помещении бюро художественных коммун т. Вяч. Иванов прочел очень содержательный, полный интересных мыслей доклад о коллективном творчестве. Философ и эрудит, тов. Иванов давно уже работает и мыслит в

---

[12] На этом текст обрывается.

круге идей коллективизма, чем снискал себе немало насмешек и издевательств в буржуазной желтой прессе и критике. "Орхестры" и "соборные действа", до невероятности опошленные, обычно связывались с именем этого исключительного поэта. Желтый индивидуализм словно предчувствовал в нем сильного красного врага — коллективиста.

Было радостно наблюдать то почти единомыслие (расхождение лишь в философских тонкостях), которое обнаружилось у докладчика с выступавшим вслед за ним тов. А. В. Луначарским. Коммунист и революционер, т. Луначарский расцветил спокойный реферат философа тов. Иванова яркими и сильными поправками и дополнениями.

Чувствовалось, что пролетариат, владеющий мощной экономикой, в *таких* беседах, в *таком* обмене мнений выковывает свою эстетику, свои формы новой красоты, может быть, новой религии.[13]

Слова о "новой религии" в этой заметке изобличают автора с его индивидуальными тяготениями и предпочтениями, сказавшимися здесь и в весьма сочувственном отношении к Вячеславу Иванову. Автор ее (скрывшийся за подписью: В. Аш.) — В. Ф. Ахрамович (Ашмарин), в начале 1910-х гг. — секретарь московского символистского издательства "Мусагет", к которому Иванов имел ближайшее отношение; в советские годы — убежденный коммунист и вместе с тем убежденный католик, один из деятелей-организаторов советской кинематографии, сотрудник ЦК ВКП (б); не найдя в себе сил предпочесть одно из двух своих разнонаправленных убеждений, он застрелился в феврале 1930 г. после партийной чистки.[14] Ахрамович акцентирует "почти единомыслие" между Ивановым и Луначарским, явно выдавая желаемое за действительное; думается, что "поправки и дополнения" Луначарского, о которых в заметке все же упоминается, звучали в выступлении главного "культуртрегера" страны не менее веско, чем ноты "единомыслия". Частичное "единомыслие", которое готовы были тогда констатировать большевистские идеологи, сами они осознавали как вынужденную

---

[13] Известия № 176, 10 августа 1919, 4.

[14] См.: БЕЛЫЙ А. и ЗАЙЦЕВ П. Н., Переписка. Публикация Дж. Мальмстада. // Минувшее. Исторический альманах 13, М.-СПб. 1993, 224.

меру и тактический прием — за отсутствием каких-либо иных точек соприкосновения с интеллигенцией. В статье *Передовой отряд культуры на Западе* (1920) Луначарский, возлагая все надежды на лелеемое им "пролетарское искусство", называл Вячеслава Иванова в числе крупнейших писателей современности, которые в целом "бесплодны" для Советской власти: они "не имели раньше и не имеют теперь почти никаких элементов доктрины, принципиального мировоззрения, художественного «кредо», которые послужили бы базой для искусства, идущего в ногу с новыми требованиями. Радуешься даже расплывчатому коллективизму, так называемой «соборности» Вячеслава Иванова, как чему-то находящемуся в некоем консонансе с нашими днями".[15]

Почти одновременно с выступлением на заседании Бюро Художественных Коммун предполагалась публикация Вячеслава Иванова сходного содержания в журнале *Интернационал искусства*, задуманном в 1919 г. как теоретическое издание, посвященное проблемам современного искусства. Другим крупнейшим символистом, наряду с Ивановым согласившимся участвовать в журнале, значился Андрей Белый; кроме того, в числе сотрудников был упомянут былой "мусагетец" А. К. Топорков, а подготовкой журнала к печати должен был заниматься С. А. Поляков, в прошлом — глава крупнейшего московского символистского издательства "Скорпион" и издатель журнала *Весы*. Основной контингент сотрудников составляли представители литературного и художественного авангарда — К. Малевич, В. Татлин, М. Матюшин, В. Хлебников и др.; патроном всего предприятия был непременный А. В. Луначарский.[16]

---

[15] ЛУНАЧАРСКИЙ А. В., Собрание сочинений в 8 томах. Т. 5, М. 1965, 390 (впервые: Художественная жизнь 4/5, май—октябрь 1920).

[16] Информационные сообщения об организации этого журнала, основанного на заседании Международного Бюро при Московском Отделе изобразительных искусств 14 марта 1919 г., появлялись в московской газете *Искусство* 1-8, 1919, издававшейся Отделом изобразительного искусства Наркомпроса. Сведения о несостоявшемся издании собраны в заметке ХАРДЖИЕВА Н. И., Интернационал искусства. Из материалов по истории советского искусства. Russian Literature 6, 1974, 55-57; ХАРДЖИЕВ Н. И., Статьи об авангарде. В двух томах. Т. 1, М. 1997, 257-258, и в статье ПАРНИСА А. Е., Хлебников и Малевич — художники-изобретатели. К истории взаимоотношений. Творчество 7, 1991, 1-3. См. также вступительную заметку ПАРНИСА А. Е. к публикации: Ранние статьи Р. О. Якобсона о живописи. //

Художница С. И. Дымшиц-Толстая, вторая жена А. Н. Толстого, избранная тогда заведующей организационной частью Изобразительного отдела Наркомпроса, вспоминает: "После того как назначили к нам секретаря и бухгалтера, мне дали большое и серьезное дело — заведовать международным бюро по делам искусства. Была создана коллегия и было решено издать журнал под названием *Интернационал в искусстве* с обращением к художникам всего мира реорганизовать искусство с запросами широких масс. Были заказаны для журнала статьи Хлебникову, Маяковскому, Топоркову, Татлину, Малевичу, Матюшину и др. С моим дальнейшим переездом в Ленинград и ликвидацией «Международного бюро» журнал так и не вышел в свет".[17] В другом месте своих воспоминаний С. И. Дымшиц-Толстая добавляет: "...я в Ленинграде продолжала работать по издательской секции Наркомпроса. <...> Журнал *Интернационал в искусстве*, начатый в Москве в Международном Бюро по делам искусств, так и застрял, не успев выйти".[18] Основной причиной нереализованности проекта стали "бумажный голод" и разруха в издательском деле.[19]

Материалы, связанные с деятельностью С. И. Дымшиц-Толстой в ИЗО Наркомпроса, поступили в июле 1959 г. в ЦГАЛИ.[20] Среди них — эскизы обложки журнала *Интернационал искусства*, выполненные А. А. Моргуновым и Дымшиц-Толстой,[21] а также машинописный сборник *Интернационал искусства*,[22] состоящий из статей и тезисов: С. И. Дымшиц-Толстая — *Интуиция — основа живого творчества* (л. 1-2), К. С. Малевич — *Новаторам всего мира* (л. 3-10), В. Е. Татлин — *Инициативная единица в творчестве коллектива* (л. 11), А. К. Топорков — *Каллистика* (л. 12-31), В. Хлебников — *Художники мира!* (л. 32-39), *Колесо рождений* (л. 40), *Голова вселенной. Время и пространство* (л. 41), Д. П. Штеренберг — *Художникам всего мира* (л. 42-43). Лишь два текста этого сборника — тезисы Татлина и *Художники мира!* Хлебникова (под первоначальным заглавием

ЯКОБСОН Р., Работы по поэтике. М. 1987, 412.

[17] Сектор рукописей Гос. Русского музея (ГРМ), ф. 100, ед. хр. 249, л. 49.

[18] Там же, л. 69.

[19] См.: ХАРДЖИЕВ Н. И., Статьи об авангарде. Т. 1, 258.

[20] См.: Центральный государственный архив литературы и искусства СССР. Путеводитель. Вып. 3, М. 1968, 285.

[21] РГАЛИ, ф. 665, оп. 1, ед. хр. 35, 36.

[22] Там же, ед. хр. 32, 43 лл.

Письменный язык земного шара: система иероглифов, общих для народов планеты) — указаны в анонсе о выходе первого номера *Интернационала искусства*, появившемся 5 сентября 1919 г.[23] Ни в анонсе, ни в подборке материалов для *Интернационала искусства* не значится работа Вячеслава Иванова *О коллективном творчестве*, предполагавшаяся к опубликованию в этом несостоявшемся издании. Между тем ее текст сохранился — в виде конспекта, зафиксированного рукой С. И. Дымшиц-Толстой, — и в 1934 г. поступил в Рукописный отдел Пушкинского Дома.[24] Воспроизводим этот текст (встречающиеся в нем несогласованности и описки исправляются без оговорок, пунктуация приведена в соответствие с современными нормами).

О коллективном творчестве.

Конспект статьи Вячеслава Иванова.

1

Кризис искусств, как знак конца вчерашней культуры.

Современный кризис искусств есть острое выражение критического и аналитического характера нашей культуры, — этой чрезмерно расчлененной и раздробленной культуры уединенных личностей и обособленных групп, из которых каждая ищет утвердить свое господство над жизнью путем синтетического ее осознания и построения, между тем как сама жизнь течет мимо этих притязательных отвлеченностей, послушная закону своего стихийного процесса.

Современный кризис искусств характеризуется специализацией искусств, стремящейся к предельной точке. Если еще недавно раздробленность культуры порождала внутреннее уединение творческого таланта, раскол художника и толпы (которая, нужно заметить, вовсе не была народом), то ныне она привела к уединению каждого отдельного, замкнутого в себе искусства. Живопись, поэзия,

---

[23] ХАРДЖИЕВ Н. И., Статьи об авангарде. Т. 1, 258.

[24] ИРЛИ, р. I, оп. 6, ед. хр. 205, 8 лл.

сведенные к своим основным конститутивным элементам (чисто и отвлеченно красочное в живописи, отвлеченно-лейтмотивное в рисунке, отвлеченно-словесно-звуковое в поэзии) обращаются в аналитику этих элементов, что противоречит уже самой природе художественного произведения. Ибо последнее является таковым лишь постольку, поскольку первоначальная сложность преодолевается в нем не отвлеченным из этой сложности преобладающим мотивом, но живою организующею идеей, придающей целому характер синтетического единства; эта организующая идея не обособляет художественного произведения в нечто непроницаемое и отдельное в себе, но, напротив, приводит все в живую внутреннюю связь со всем. Эпоха, лишенная жизненного синтеза, должна была забыть эту старую истину, и на место организующей идеи, раскрывающей связь всего со всем, делала лишь несостоятельные и обезличивающие каждое ‹?› искусство попытки ложного частичного синкретизма, порождавшего гибридные формы, вроде поэзии-музыки или музыки в живописи.

Единственным выходом из новейшего кризиса искусств кажется коллективное творчество, которое закономерно должно возникнуть, как только процесс культурной дифференциации, достигнув своего предела, сменится процессом культурной интеграции и непосредственною потребностью художества станет выражение вытекающего из этой интеграции духовно-реального синтеза всей жизни.

2

Пережитки коллективного творчества

Пережитками коллективного творчества в наши дни, — правда, лишь в границах художественного исполнения, — являются театр, симфония, хор и хоровой танец. Не удивительно, что всеобщее внимание и ожидание приковывается к этим видам искусства: инстинктивно предчувствуется, что выхода в просторы искусства более полного и действенного должно искать именно в этих остатках стародавнего, соборно-творческого энтузиазма. Но именно театр и нуждается в столь безусловном перерождении, каковое равносильно смерти, по завету Гете: "у м р и — и с т а н ь!" Чтобы действительно

обновиться, театр должен весь проникнуться духом музыки, т. е. вернуться к исходным этапам своего исторического пути. Я говорю о *синкретическом действе,* этом чистейшем типе коллективного творчества, этой колыбели всех мусических искусств, но вовсе однако не исключительно свойственном эпохе варварски-первобытной, как о том свидетельствует Греция, где синкретизм мусических искусств умирает лишь вместе с трагедией и высокой комедией, когда эллинство уже сказало в этих важнейших областях свое последнее и величайшее слово.

Народных обрядов не воскресишь, да и не следует смерти придавать видимость жизни. Церковные богослужебные обряды, имеющие теоретически значение огромное, поскольку они продолжают в существенном широко-синкретические традиции эллинской орхестры и мистерии, вследствие своей принципиальной неподвижности и отрешенности от жизни, составляют живую, но не творческую старину.

3

Виды коллективного творчества

Коллективное творчество, возможное и при высоком уровне общей культуры, кажется логически необходимым при выше указанных предпосылках культурного воссоединения, культурной интеграции, едва ли не неизбежной в результате мирового культурно-общественного сдвига. Создать искусственно образование столь органическое, разумеется, нельзя; но импульсом к его прорастанию и развитию могло бы служить широкое и своеобразное учреждение хоров, которые должны *ставиться* на площадях, как это бывало в предшествующий трагедии лирический период эллинства.

Синкретическое искусство издавна стремится породить из своего лона цеховое творчество. Я рассматриваю этот тип как вид коллективного творчества. Весьма поучительны построения т‹ак› н‹азываемых› "обыденных церквей" в старой Руси всем миром, по обету, в единый день. Здесь соучастие ремесленных обществ между собою с народом дает классический в своем роде пример синкретического искусства при наличности и цехов.

Гомерова и Гесиодова школа — высоко культурные и даже

просветительно и воспитательно воздействующие на массу цехи, именующие себя цехами только ремесленников, но притязающие на религиозное почитание. Лирические певцы, лицедеи и в древности, и у нас образуют такие же цехи, более или менее простодушные, более или менее ученые, но всегда понятные народу. Что перечислять скоморо‹хо›в, гусляров, импровизаторов-актеров в Италии. Цех строителей готических соборов таит не только свое техническое уменье, но и свой религиозно-художественный идеал.

Художнические цехи, возникшие для совместно творимой работы, были бы симптомом эры коллективного творчества. Возможность этого возникновения находится, по-видимому, в зависимости от следующих условий:

1) Отмирание отнюдь не индивидуального почина, но индивидуалистической психологии в художнике. Цех в целом чувствует себя союзом ремесленным, берущим на себя выполнить худож‹ественные› заказы, — что вовсе не мешает ему возводить свое дело и назначение в идеальном плане на внушающую благоговение высоту, как это наблюдается на эпических певцах "Гомерова рода".

2) Монументальность задания или заказ, предполагающий в народе-заказчике большую меру единомыслия и единочувствия о том, что главное в жизни, ибо только главное и общее для всех может быть предметом монументального творения.

3) Это главное должно существ‹енно› основываться не на отрицательном согласии в критике или ненависти, но на положительных духовно-нравственных началах. Ибо в первом случае мы имели бы не начало интеграции, а сильнейшие утверждения старых принципов критической и аналитической эпохи и в такой стерилизованной духовно среде не могли бы ожидать творчества и вдохновения, всегда по существу заключающего в свое‹й› глубине некое утверждение.

Вячеслав Иванов.

Текст, предназначавшийся для *Интернационала искусства*, — еще один вариант той же системы аргументации, с которой Иванов выступал перед аудиторией в Бюро Художественных Коммун; наглядно сказывается в нем и та же идейно-тактическая установка — использование "актуальной" фразеологии при сохранении прежнего символистского, по сути своей религиозно-теургического, пафоса,

толерантность по отношению к новым формам и решительное неприятие новой сути. Говоря о невозможности искусственного порождения "коллективного творчества", "на отрицательном согласии в критике или ненависти", Иванов прочерчивал непереступаемую демаркационную черту между собственными философско-эстетическими убеждениями и нарождающейся "пролетарской" культурой и "социалистической" эстетикой. Не менее отчетливо обозначает Иванов разграничительные линии в предисловии к сборнику статей Р. Роллана *Народный театр*: "...современное искусство для народа и грядущее всенародное искусство суть вещи разные по самой своей сущности: в разных плоскостях лежат они, и последнее никак не может быть продолжением первого"; всенародное действо преображает человеческую общность "в одно многоликое душевное тело", тогда как "искусство для народа" оборачивается декламациями "напыщенно-риторического и ложно-классического пошиба"[25] (Иванов указывает при этом на художественные образцы эпохи Великой французской революции, учитывая, безусловно, ее прямую проекцию на переживаемую современность — параллель, бывшую в публицистике тех лет общим местом). Сходные оговорки, предупреждения, опасения — и в докладе Иванова, произнесенном в Доме свободного искусства 6/19 мая 1918 г.: "Как роженица лелеет светлый образ дитяти, так и мы должны лелеять светлый образ должного и чаемого. Я был бы удовлетворен, если бы представил перед вами ощутительный, светлый, вожделенный идеал всенарод‹ного› искусства, чтобы не было в наших стремлениях *подмены* (это страшнейшая опасность таких эпох)".[26]

Непродолжительный компромисс Иванова с новой властью заключался, по своей сути, лишь в использовании общей или сходной словесной терминологии, при кардинально ином, отличном от официального, ее смысловом наполнении. По словам Ф. Степуна,

---

[25] РОЛЛАН Ромэн, Народный театр. Предисловие Вячеслава Иванова. Пг.-М. 1919, VIII, IX, XI.

[26] Цит по.: ОБАТНИН Г. В., Из материалов Вячеслава Иванова в Рукописном отделе Пушкинского Дома. // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. СПб. 1994, 45. Ср.: ОБАТНИН Г. В., Штрихи к портрету Вяч. Иванова эпохи революций 1917 года, 228-229. См. также текст речи Иванова на диспуте *Будущее поэзии* в Политехническом музее, 27 апреля 1920 г. // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература. Исследования и материалы. Иваново 1998, 240-244. Публикация и послесловие Н. П. Крохиной).

"народная душа, защищаемая Вячеславом Ивановым, есть ответственный перед Богом за судьбы своего народа ангел, подобный ангелам церквей в откровении Иоанна. Народное искусство Вячеслава Иванова — это искусство Данте, Достоевского, Гете или Клейста, это высокое искусство истолкования и даже создания народной души, не имеющее ничего общего с психологически-социологическими изображениями народной жизни или с требованием, чтобы искусство было доступно народному пониманию".[27] Когда-то в религиозно-философском журнале *Новый путь* для статей В. В. Розанова, литератора своеобычного и непредсказуемого, не вписывавшегося в программные "новопутейские" установки, был отведен специальный отдел *В своем углу*.

Аналогичную экстерриториальность правомерно усмотреть и в выступлениях Иванова первых лет Советской власти — в несостоявшемся *Интернационале искусства*, на заседаниях различных секций ТЕО Наркомпроса и в изданиях, патронировавшихся этой влиятельной организацией, в других публичных акциях и коллегиальных совещаниях. Во всех этих случаях соучастия в советских корпоративных начинаниях Вячеслав Иванов неизменно оставался "в своем углу" — даже если выступал с широковещательной проповедью.

[27] СТЕПУН Федор, Встречи, 152.

ЛЕОНИД ЗУБАРЕВ

ВСЕНАРОДНОЕ ИСКУССТВО ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА И "ИСКУССТВО ДЛЯ НАРОДА" ПЕРВЫХ ЛЕТ РЕВОЛЮЦИИ

Вопрос о деятельности Театрального отдела (ТЕО) Наркомпроса ставился давно, но эта деятельность рассматривалась поверхностно и суммарно. Основное внимание уделялось фигуре Луначарского и строительству под его руководством новой культуры. При этом совершенно игнорировался тот огромный вклад, который в первые послереволюционные годы внесли символисты в строительство новой культуры. Другой вопрос, что этот вклад впоследствии был отвергнут, предан забвению и похоронен в архивах Наркомпроса. Однако участие символистов в культурном строительстве вряд ли можно считать случайностью: в предчувствиях и предвестиях рождения новой культуры развивалась вся история символизма. Между тем из писателей-символистов только деятельность Ал. Блока получила всестороннее освещение[1].

Попытки осмыслить влияние Вяч. Иванова на становление советского театра можно найти в книге *История советского театра. Очерки развития* (Л. 1933), где ученик Вяч. Иванова А. И. Пиотровский вспоминал о созданной в конце 1918 г. Театрально-драматургической мастерской Красной Армии, руководителем которой он был некоторое время. Говоря о эстетических принципах мастерской, он писал: "...«хор», «соборный сонм» играл в театре символистов исключительную роль, служа, по определению Вяч. Иванова «носителем сверхчудожественной реальности соборного действа». Такое же, примерно, понимание влагали руководители мастерской в свой «хор» — солдат и рабочих"[2]. Одна из постановок Пиотровского — *Свержение самодержавия* — выдержала 250 постановок.

---

[1] Подробную хронику работы Блока в ТЕО и библиографию вопроса см : ИВАНОВА Е. В., Блок в Театрально-литературной комиссии и ТЕО Наркомпроса. // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Литературное наследство 92, кн. 5. М. 1993, 154-225.

[2] ГВОЗДЕВ А. А., ПИОТРОВСКИЙ А. И., Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма. // История советского театра. Очерки развития. Л. 1933, 249.

При этом уже в этой книге наметилась и тенденция к "отторжению" идей Вяч. Иванова официальной советской культурой. В предисловии к ней В. Е. Рафалович писал: "Не случайно, что единый фронт от вчерашнего поэтически настроенного Вяч. Иванова до сегодняшнего прозаика Адольфа Гитлера избрал своим знаменем Фридриха Ницше"[3].

Апофеозом же "изгнания" имени Вяч. Иванова из истории советского театра стали *Очерки истории советского драматического театра*, где говорилось, что в первые послереволюционные годы "продолжал развивать свои идеалистические «теории» о театре как о «соборном действе» такой представитель символистского мракобесия, как Вяч. Иванов"[4].

Научное изучение этого периода деятельности поэта началось сравнительно недавно. Одним из первых, кто обратился к конкретному содержанию работы Вяч. Иванова в ТЕО стал Фаусто Мальковати[5].

Данная работа над протоколами ТЕО Наркомпроса началась в 1994 году. Ее результаты частично были изложены в двух выступлениях на тартуской конференции молодых ученых в 1996 и 1997 годах и в публикации в сборнике *Начало*[6].

За время работы в архиве удалось составить целостное представление о масштабах работы Иванова в ТЕО. Даже простое перечисление учреждений, секций и комиссий, в работе которых Иванов принимал деятельное участие, может составить солидный список. Основная работа протекала в Бюро Историко-Театральной Секции, Коллегии Ответственных Работников, Научно-Художественной Коллегии и Коллегии Центротеатра, т.е. во всех крупных комиссиях и отделах ТЕО. Установить точную хронологию их возникновения и расформирования сложно ввиду того, что, по

---

[3] История советского театра. Очерки развития. Т. 1, Л. 1933, XVI.

[4] Очерки истории советского драматического театра. Т. 1, М. 1954, 40.

[5] MALCOVATI F., Vjačeslav Ivanov e il *Vestnik teatra* (1919-1920). Europa Orientalis XII, 2, 1993.

[6] ЗУБАРЕВ Л. Д., Вячеслав Иванов в театральном отделе Наркомпроса. // Русская филология 8. Сборник научных работ молодых филологов. Тарту 1997, 127-133; ЗУБАРЕВ Л. Д., Метаморфозы теории "хорового действа" Вяч. Иванова после революции. // Русская филология 9. Сборник научных работ молодых филологов. Тарту 1998, 140-147; ЗУБАРЕВ Л. Д., Вячеслав Иванов и театральная реформа первых послереволюционных лет. // Начало. Сборник работ молодых ученых. Выпуск IV, М. 1998, 184-216.

точному определению В. Ф. Ходасевича, в это время "советские учреждения переживали эпоху, которую можно назвать эпохой перманентного становления"[7].

В настоящий момент выявлено более 200 протоколов различных учреждений с участием Вяч. Иванова. В сборнике *Начало* приведена подробная хроника работы Вяч. Иванова в ТЕО с октября 1918 по май 1919, которая поражает своей плотностью и широтой интересов.

Коллегами по работе в ТЕО был целый ряд дореволюционных деятелей культуры, и прежде всего символисты и близкие к ним литераторы: Андрей Белый, Михаил Гершензон, Юргис Балтрушайтис, Константин Бальмонт, Валерий Брюсов, другие известные деятели культуры — Алексей Бахрушин, Николай Эфрос, Сергей Зимин. Помимо деятелей культуры в ТЕО сотрудничали и марксисты со стажем — Анатолий Луначарский и Петр Коган.

Общее руководство работами ТЕО осуществляла Ольга Давыдовна Каменева, которой явно импонировала роль наставницы и старшего товарища по отношению к таким людям, как Иванов, Брюсов и другим знаменитым сотрудникам отдела. Ее роль в деятельности ТЕО оценивалась современниками по-разному. Владислав Ходасевич вспоминал о ней в следующих довольно резких выражениях: "Существо безличное, не то зубной врач, не то акушерка. Быть может, в юности она игрывала в любительских спектаклях. Заведовать Тео она вздумала от нечего делать и ради престижа. /.../ Ольга Давыдовна мечтала именно хорошенько позаседать"[8]. Из воспоминаний дочери Вяч. Иванова известно, что он посвятил Ольге Давыдовне сонет, в котором назвал ее "товарищ наш прекрасный"[9].

Содержание деятельности Иванова в ТЕО можно разделить на два основных направления. Во-первых, программные выступления Иванова, в которых он излагал свои теоретические воззрения на народный театр и его будущее, во-вторых — организация конкретной работы секций ТЕО. Оба эти направления представлены в двух публикуемых в настоящей работе текстах.

Первый из них — *Записка о реорганизации Научно-*

---

[7] ХОДАСЕВИЧ В. Ф., Книжная палата. // ХОДАСЕВИЧ В. Ф., Колеблемый треножник. М. 1991, 383.

[8] ХОДАСЕВИЧ В. Ф., Белый коридор. // ХОДАСЕВИЧ В. Ф., Колеблемый треножник, 383-404.

[9] ИВАНОВА Л., Воспоминания. Книга об отце. М. 1992, 81.

Теоретической и Историко-Театральной Секции Театрального Отдела Народного Комиссариата по Просвещению представляет собой проект Вяч. Иванова, представленный им 15 февраля 1919 г. на заседании Коллегии ответственных работников ТЕО (Государственный архив Российской Федерации, ф. А-2306, д. 526, лл. 5-6об. [далее в ссылках на документы этого архива указывается только номер дела и листа]). Автограф представляет собой неавторизованную машинопись с незначительной правкой, внесеной рукой неустановленного лица.

Оглашенный на этом заседании проект Иванова предусматривал "два исхода: 1) резко разграничить историко-театральную и научно теоретическую секции и как следует сконструировать и ту, и другую, 2) объединить обе секции в одну под названием историко-теоретической секции и деление историко-театральной и теоретической работы провести внутри этой секции" (д. 509, лл. 41-42). Постановлением коллегии было принято второе предложение. Иванову, совместно с М. А. Цявловским было поручено "выработать детальный проект управления секцией и представить его на обсуждение Коллегии", однако текст этого проекта обнаружить не удалось.

Второй текст представляет собой два фрагмента выступлений Вяч. Иванова на Первом всероссийском съезде по рабоче-крестьянскому театру, проходившем в Москве в ноябре 1919 года. Текст выступления воспроизводится по стенограмме съезда (д. 178, лл. 11-15, 44об-55). Кроме стенограммы выступления, сохранились тезисы доклада, поданные Вяч. Ивановым в Бюро по созыву съезда по рабоче-крестьянскому театру (д. 122а, лл. 12-12об). Основные положения доклада во многом перекликаются с идеями, которые поэт развивал в своем выступлении на Съезде по внешкольному театру (май 1919), тезисы которого были опубликованы в издаваемом ТЕО *Вестнике театра*[10]. Стенограмма представляет собой машинопись с правкой, внесенной рукой неустановленного лица.

---

[10] Вестник театра 26, 1919, 4.

Записка
о реорганизации Научно-Теоретической и Историко-Театральной Секции Театрального отдела Народного Комиссариата по Просвещению

Научно-Теоретическая Секция Театрального Отдела задумана как группа идейно-руководительная. В ней должны вырабатываться общие начала, полагаемые в основу коренного преобразования Театрального дела страны.

Каковы должны быть эти начала?

Мы не можем почерпнуть их ни исключительно в политической мысли (это значило бы подчинить искусство политике), ни исключительно в истории (это значило бы загородиться от живой жизни и отказаться от искания новых форм), ни, наконец, исключительно в эстетической теории (ибо таковой, единой и бесспорной, вовсе нет, и каждое из существующих эстетических учений опирается на положения предвзятые, спорные и в том или ином смысле отвлеченные).

Итак, для правильного положения Научно-Теоретической Секции необходимо принять во внимание и согласовать все три вышеозначенные точки зрения на театр.

Политическая (революционная) мысль должна составлять ее общий Тонос (как и во всех других разветвлениях культурно-творческой деятельности Народного Комиссариата по Просвещению), но отнюдь не извращаться в попытке порабощения Театрального творчества в каких бы формах оно ни проявлялось. Возвышение театра до органа народного самосознания и самоопределения в искусстве и через искусство, идеал Театра как всенародного действа - вот правильное понимание и приложение революционного импульса в деле театра.

Запросам живой жизни должно быть открыто все внимание Секции; эти запросы должны стать в ее среде предметом методической разработки.

Историческое прошлое театра, преднаметившее все возможные его типы в будущем, заключающее в себе все возможности, должно быть положено в основу не мечтательных, трезвых и истинно-научных исканий грядущего всенародного Театра.

Чисто эстетическим исследованиям должно быть отведено в работах Секции важное и почетное место: но выводы этих работ не могут быть выводами из априорных положений, они должны быть связаны с исторической реальностью и реальными условиями наших дней.

В силу приведенных соображений я признаю целесообразным возложить на Научно-Теоретическую Секцию разработку всего исторического материала, могущего быть привлеченным к исследованию проблемы Театра, какою она предстоит современному художественному и общественному сознанию.

В то время как историко-театральная Секция посвящает себя изучению театра по преимуществу русского в его прошлом как постоянной культурной ценности ради нее самой и безотносительно к вопросу о дальнейших путях театра и его конечных заданиях, - Научно-Теоретическая Секция интересуется всем прошлым театра со стороны философии Театра и применительно к вопросу о намечавшихся или мыслимых формах и целях его в новую эпоху, открываемую великим общественным и психологическим сдвигом наших дней.

Соответственно этому расширению кругозора Секции и ее просветительная деятельность должна быть распространена на историческую дисциплину поскольку последняя служит целям философского и жизненного осмысления Театра во всех его многообразных возможностях, наблюдаемых в его прошлом.

Секция доныне включала в себя редакционный Отдел, ставивший себе целью обнародование и распространение в широких кругах превосходных произведений теоретической мысли. С другой стороны, Историко-Театральная Секция работала в своем редакционном отделе над задачею популяризации исторических знаний о театре и драме, но, повинуясь общим условиям и запросам дела, не считала правильным оставаться в пределах чисто исторической дисциплины и издавала такие работы как Ромен Роллан *Народный Театр*, Бредли *Шекспировская драма*[11] или целые серии брошюр как "театр-трибуна", в этих работах исторический материал или играл побочную, подчиненную роль, или рассматривался под теоретическим углом зрения, поскольку, например, книга Брэдли исследует существо и внутреннюю сторону Шекспирова творчества,

---

[11] РОЛЛАН Ромен, Народный театр. М. 1919 (с предисловием Вячеслава Иванова); книга Бредли издана не была.

как вневременного явления духовной жизни, а в серии "Театр-Трибуна" все исторические очерки служат обоснованию общей мысли о той великой энергии, которая таится в Театрах и неизменно выявлялась в его лучшие времена.

Историко-театральной секция выиграет в единстве и цельности своего строения, если будет ограничиваться деятельностью: 1) учетно-музеографической, 2) архивографической, 3) библиографической и библиотечной и, наконец, 4) научно-историографической, отказавшись от изготовления печатных изданий. Секция же Научно-Теоретическая целесообразно возьмет под свое единое ведение и руководительство все дело популярных изданий, как чисто теоретического, так и идейно-исторического содержания.

Итак, Историко-Театральной Секция представляется мне как Секция по истории преимущественно русского Театра, обнимающая подгруппы: а) музейно-учетную, б) архивную, в) библиографическую и г) историографическую, оная издает музейные, архивные и библиографические указатели; материалы, служащие источниками по истории русского Театра и, наконец, научные, академического типа, монографии по истории Театра (петербургский сборник[12] и издания, планомерно осуществляемые в Москве по плану и под руководством М. О. Гершензона[13]). Ее предлагаю переименовать в Музейно-Историографическую.

Научно-Теоретическая Секция берет на себя ближайшим образом и практически организацию анкет, как по предмету отношения народных масс к проблеме Театра, так и преследующих чисто историческую цель, — характеризовать народную психологию наших дней, поскольку таковая проявляется в сфере театра. Анкеты первого рода должны дать материал для суждения о моментах народной воли и о скрытых в народе потенциальных энергиях, направленных к выработке новых форм театра, — о народных пожеланиях, ожиданиях и тяготениях в этой сфере. Анкеты второго рода, доставляя материал чисто статистический, должны обслуживать неотложную потребность в фиксации всех театральных и зрелищных оказательств[14] народного самосознания и настроения за время

---

[12] Вероятно имеется ввиду: Сборник историко-театральной секции. Т. 1, (Пг. 1918).

[13] Издания осуществлены не были.

[14] Так в тексте.

революции; этот материал будучи собран с достаточной полнотой, не только будет представлять собою незаменимую ценность для будущего историка, но и обещает в ближайшем времени обогатить нашу общественную мысль важными выводами. Эта категория работ ставит Секцию в ближайшее соотношение с работами Подотдела по Рабоче-Крестьянскому театру, имеющего в своем ведении практическую сторону задачи, обращенной к Теоретической Секции своей теоретической стороной.

Поскольку далее теория Театра составляет важный предмет деятельности просветительной, имеющей раскрыть народному сознанию существо, пути и конечные задания театрального творчества. Секция устраивает лекции как теоретические, так и такие, в которых материал исторический получает идейное, в выше указанном смысле, освещение.

Теоретическая секция берет на себя далее ответственное и сложное дело постановки научно-общественного образования в Театральном университете, а также Институте Живого Слова[15] и проч.

Наконец, Теоретической Секции предстоит обширная и разносторонняя литературная и издательская работа, а именно составление театральных Энциклопедий и Хрестоматий по истории учений о театре, а также осуществление всех популярных изданий, изготовляемых и намеченных как Научно-Теоретической, так и бывшею Историко-Театральною Секцией.

Сверх всего вышеупомянутого Теоретическая Секция заботится о развитии и научной организации всякого рода эстетических изучений в строгом философском смысле и привлекается к обсуждению всех принципиальных вопросов политики Театрального Отдела.

Теоретическая Секция работает в постоянном ближайшем соприкосновении и общении с Музейно-Исторической Секцией и с подотделом Рабоче-Крестьянского Театра.

Она переименовывается в виду существенного расширения круга своих занятий путем привлечения исторического материала в

---

[15] Иванов принимал активное участие в разработке программы Театрального университета (см.: ЗУБАРЕВ Л. Д., Вячеслав Иванов и театральная реформа первых послереволюционных лет; см. также: Театральный Университет. Жизнь искусства, (Пг.) 15 апреля 1919. Институт живого слова был открыт ТЕО в Петрограде в конце 1918 г., существовал до 1924 г.

Историко-Теоретическую.

В организационном порядке возможен и другой путь: а именно, слияние теперешней Теоретической Секции с Историко-Театральной Секцией под общим наименованием Историко-театральной Секции Театрального Отдела. В этом последнем случае Историко-Театральная Секция представляет собою полную академию научных работ по театру и естественно делится на два главные подотдела: Музейно-историографический и Историко-Теоретический.

Вячеслав Иванов

<Два фрагмента выступления Вяч. Иванова на Первом всероссийском съезде по рабоче-крестьянскому театру (ноябрь 1919)>

Товарищи! я уже имел случай высказывать свои мысли о рабоче-крестьянском театре на последнем съезде по внешкольному образованию, и те, которые слышали от меня эти мысли, знают, что я не вполне согласен с П. С.[16], а именно все то, что говорит П. С. я приемлю, но этого мне не довольно. П. С. говорит, что рабоче-крестьянский театр должен выполнить боевую задачу, он должен быть театром, так сказать, социалистическим для того, чтобы выразить социалистическую идею в форме театра. Здесь дело идет о самоопределении. Может быть, это будет последнее классовое самоопределение, выраженное в форме театральной культуры. Следовательно, ударение кладет он не на искусство, а на содержание. Я смотрю иначе на дело. Если это театр, то это искусство. Я более требователен и, может быть, более оптимист. Тов. Коган не надеется, что это будет настоящее искусство, он думает, что это будет, так сказать, рычаг — определенное социальное воздействие. Я о содержании не буду говорить, я буду говорить об искусстве. Можем ли мы надеяться, что рабоче-крестьянский театр займет свое место, свое полноправное место как форма искусства? Ставя такой вопрос, я

---

[16] Имеется в виду выступавший перед Вяч. Ивановым известный критик-марксист Петр Семенович Коган (1872-1932).

отвечу — да, конечно, но не сейчас, не сразу, не непосредственно. Подробно развить эту мысль, вероятно, мне придется еще в другой раз. Теперь в этом пункте я буду очень ограничен. Я укажу лишь на связь того, что я сказал, с общей моей позицией, позицией докладчика. Теперь мы не можем рассчитывать на то, что будет пышный расцвет искусства в рабоче-крестьянском театре, потому что искусство зреет органически, медленно и, когда оно будет, то это будет освобождение искусства вообще. Театральное искусство находится в тупике, и нужно, чтобы оно вышло на вольный простор. И это сделает только всенародное действо, и это должно начаться в рабоче-крестьянском театре, в области этого чаяния, я знаю, что П. С. высказался в том же духе. Мне бы хотелось, чтобы теперь же началась творческая самодеятельность в рабоче-крестьянской массе, и с целью возбуждения этой творческой самодеятельности я предлагал развивать хоры. Что же я разумею под творческой самодеятельностью? Я думаю, что искусство движется вперед посредством создания новых форм, а не нового содержания. Мысль о социализме, это есть мысль о новых формах. Иначе, какую бы мысль вы не предлагали, с точки зрения искусства это будет старая форма[17] искусства, и те, которые не хотят новых форм, те поддерживают старое искусство и только говорят, что нужно вложить новую мысль. Ни воля, ни мысль для искусства как такового не важны. Для него нужны новые формы. Когда мысль горит пламенем, она создает новые формы, а когда новых форм она не создала, значит, мысль не вполне созрела, значит, воля не вполне окрепла, значит, нет настоящего горения. Горение имеет свойство плавить металл и переплавленному металлу придавать новые формы, если же какой-нибудь предмет, проходя через ваш огонь, остается в прежней форме, значит, огонь недостаточно силен. Это положение нужно поставить. Если не будет новых форм, то, значит, социализм, внесенный туда, еще недостаточно переплавил души. Тем не менее новое искусство образуется лишь медленным и органическим путем, и было бы безумием требовать, чтобы эти новые формы возникли сразу. Я требую лишь новых подходов к созданию форм. Мне бы хотелось, чтобы творческий подход образовался в самой массе. Если в рабоче-крестьянской массе заводятся театральные кружки, то они, в сущности, повторяют те формы театра, которые все мы знаем. Это та

[17] В тексте опечатка: норма.

же переделка или подражание городскому театру в различных разновидностях. Это для искусства неинтересно. Примем в соображение то обстоятельство, что играющие является[18] только любители, а любители не могут дать зрелого искусства. Для расцвета искусства нужна школа. Если не льстить никому, выходит нечто среднее, нечто непосредственное, как будто что-то кустарное, либо для детского возраста. Но мы этого не хотим. Я не отрицаю рабоче-крестьянского театра, но мне бы хотелось новых попыток. Театр как искусство, театр как поэзия хочет дышать широким простором вольной фантазии. Рабочие любят фантастическое, реализм им не слишком улыбается. И я бы хотел, чтобы были фантастические формы, где бы могла разгуляться фантазия. Я вообще думаю, что все, что касается области мифа, сказки, все это выходило бы очаровательно как раз у любителей, как раз в рабоче-крестьянской среде. И чем меньше кружки будут обращать внимание на то, как подобные представления идут в больших городах, тем лучше. Они внесут свое новое, и в конце концов создадут свой стиль. Вопрос о форме, это есть вопрос о стиле. В частности, мое предложение таково. Не раз к нам, и в том числе ко мне, обращались с просьбой попробовать свои силы в переделке больших мировых произведений драматургии, как раз с целью приблизить эту переделку к возможному осуществлению в крестьянских массах. Больше того, я даже сам выступал инициатором такой переделки. Я высказался прямо, что Эсхил — такой древний поэт — как раз дает то, что если мы немного почистим его от лишнего, что давно забыто с веками, что требует подготовки, что составляет украшение, и возьмем ядро вещи, то это произведет такое сильное действие, которое всех увлечет, и по преимуществу рабоче-крестьянскую среду. Самое высокое в рабоче-крестьянской среде найдет наиболее плодотворную почву. Вы здесь обращали внимание на аксессуары, а не на самую сущность. После того, как возникла эта мысль о переделке таких произведений, я пробовал свои силы, и должен к стыду своему сознаться, что ничего не вышло. Кажется — и то важно, и другое важно, и ничего нельзя выкинуть, и я на первый раз, так сказать, капитулировал. И мне кажется, отчего бы некоторым кружкам не проявить самодеятельности и самосильно принять на себя такую переделку? Я представляю себе конкретно такую переделку таким образом. Есть

---

[18] Так в тексте.

кружки, настроенные революционно, которые хотели бы революционную идею достойно выразить и хотели бы, чтобы это не было копировкой с того, что делается здесь, а хотели бы чего-нибудь фантастического, что бы выразило эту идею. Пускай такой кружок возьмет мировое произведение, горящее той же самой идеей. Будь то *Вильгельм Телль* Шиллера или что-нибудь другое, например, шекспировский *Юлий Цезарь*. Пускай кто-нибудь прочтет это произведение, и несколько человек его переделают для себя. Пускай возьмут большое мировое произведение литературы, содержащее миф, фантастический роман, и изобразят их своими свойствами. *Юлия Цезаря* я назвал потому, что в нем есть идея свободы. Вы можете взять и другое произведение, все равно будет ли это *Макбет* или что угодно. Поставьте *Макбета* собственными силами. Я знаю, что многие скажут, не жалко вам Макбета? Нет, мне ничего не жалко. Я думаю, что будет очень хорошо прочесть Макбета, взять то, что легко может быть воспринято, остальное выкинуть, оставить только то, что нравится и то, что действует, и поставить это собственными силами. Я назову вам даже *Гамлета*. Берите самые большие произведения мировой литературы, исчеркайте книжку как угодно, оставьте только то, что нравится вам, и попробуйте совершенно самосильно, не справляясь с книжкой, не справляясь с тем, какие костюмы носили, и это будет очаровательно, изумительно. Те переделки, которые требовали от нас, писателей, были бы переделками фальшивыми. Переделки должен делать тот, кто будет играть, и он должен взять только то, что его действительно зажигает, действительно мучит, и бросить все остальное, все украшения пустить в сторону, оставить только самое существенное и представить так, как он себе воображает, не думать о городе. Сохрани Бог думать о том, как ставится *Макбет* и *Юлий Цезарь* в городе. Нужно так, как это вообразилось. Я говорил о хоре, о необходимости развить хоровое начало. Другой способ возбуждения творческой самодеятельности в области формы, это брать любую сказку, любое большое произведение мировой литературы и его переделывать свободно так, как это вообразилось, как приснилось, сделать из него сказку и сделать его действенным, чтобы публика ужаснулась делу Макбета и была потрясена Брутом. Вот мой совет.

Товарищи, заглавие всего этого доклада есть *Театр прошлого и театр будущего*. Это вы заметьте себе и поэтому старайтесь не возражать мне с точки зрения настоящего. Я говорю не о теперешнем, можег быть, о желанном театре борьбы, театре переходного времени, театре пролетариата, поскольку он является выразителем теперешней классовой схватки, я говорю только о театре будущего, значит наше время мы оставим, отвлечемся от злобы дня, от современного дня, и будем говорить о театре, каким он должен быть в конце концов, в конце развития в будущем и сравним его с театром, каким он дожил до наших дней, с театром прошлого. Прежде всего надо установить, что революция с полной ясностью обличила отсталость современного театра, отсталость и устарелость его традиционных форм. Об этом, я думаю, и спорить не будут. С разных точек зрения подходят критики к современному театру, и сами деятели театра чувствуют его теперешнее состояние как кризис. Все те формы театра, которые в настоящее время налицо, пришли по преданию, возникли при других условиях, в другом времени, продолжают конкретно свое существование, еще услаждая нас, но сущности жизни, и ее настоящим потребностям не отвечают, это уже давно чувствовалось, а когда настала революция и нахлынули новые вопросы, нельзя было найти ничего нового в наличных формах театра. Итак, театр отстал от жизни и формы его устарели. Почему это так случилось? На это я отвечу так: если теперешний театр в параличе, т.е. не может вперед двигаться, развиваться за жизнью, то это происходит от поражения какого-то жизненного центра, и этим жизненным центром должно признать в составе театрального действа коллектив. Это я должен объяснить. Если анализировать, из чего состоит собственно сценическое действие, драма, то мы различим легко здесь двух родов элементы, которые должны присутствовать. Это *коллектив* и *герой.* Каждое искусство работает над каким-нибудь материалом, например, скульптура над мрамором, бронзой и деревом, архитектура тоже над твердыми материалами, музыка — над звуками, звучащими как различные тона разной высоты; живопись — с красками, поэзия — над словами. Где тот материал, в результате которого был бы художественный акт, художественное произведение, где он? Художественное произведение это сама драма, исполненная перед нами. Спрашивается, над каким же материалом работаем мы? Над человеком, но не над одним человеком. Если вы этого героя выведете и оставите совершенно одного, тогда у вас театра собственно не

будет. Такового театра и нет. Правда, говорят последнее время о монодраме, где герой только один; но ведь это ошибка, потому что он опять говорит о других людях. Хотя мы его застаем одного, но тем не менее, он говорит о многих и он поставлен в соприкосновение с другими людьми. Значит, действительно, другие люди только не появляются, а на самом деле они предполагаются. Театр есть всегда социальное явление; то, что подлежит обработке, это есть не единственный человек, а многие люди, непременно численная группа людей, коллектив, и этот коллектив переживает целый ряд состояний, которые к концу драмы приводят к совсем другой картине, над коллективом совершаются большие события, все люди переменяются. Вот, собственно, что всегда перед нами разыгрывается и я выставляю это как математическую формулу: коллектив должен быть, но коллектив сам по себе, поскольку он слит, нет иных причин, чтобы начать двигаться. Всегда коллектив выделяет из себя одного какого-то человека, который является то вождем, то каким-то искусителем, прельстителем, положительным типом или отрицательным, но во всяком случае один герой, прежде всего один, потом он может размножится, могут быть несколько героев, но всегда один будет играть преобладающую роль. Итак, мы имеем коллектив и героя, какой бы он ни был; но непременно героя, который совершает подвиги. Даже, например, Хлестаков, он в этом маленьком городишке, который описал Гоголь, является точно также героем, героем обусловленным в театральном смысле. Мы заметили в истории театра, что герой сохраняется, сохранился и до сих пор. В каждой новой пьесе герой есть налицо, а коллектив как-то распылился, не осталось коллектива в прежнем его виде, он остался, но в виде каких-то случайных людей, которые уходят и приходят, которые не оставляют ничего слитного, не представляют начала сильного, противоположного одному лицу, слитной человеческой массы, которая, собственно, и подвергается художественной переработке и противопоставляется герою. Распылился коллектив как художественное единство, которое необходимо. Прежде это единство было сплочено и стояло перед нами в лице хора, который действовал. На время условимся разуметь под хором не хор, который поет, а будем называть хором этот коллектив, который приходит во взаимодействие с героем. Это и составляет содержание драмы. Элемент хора расплылся и ослабел. Почему это случилось, и с каких пор случилось это? В течение всей новой истории, начиная с эпохи

Возрождения. Если мы возьмем Шекспира, то увидим, что в его драмах и трагедиях коллектив очень слаб, а герой силен. В испанском театре это еще можно наблюдать до некоторой степени. В общем, это произошло оттого, что в эпоху Возрождения индивидуализм был очень силен, т.е. было сильно утверждение отдельной личности, которая заявляла свои права и не хочет ни на кого обращать внимания. Идет самостоятельно, самодеятельно, хочет действовать обратно поговорке "один в поле не воин". А потом в XVII веке это для нас особенно важный момент для истории театра, — здесь благодаря тому, что он служил только придворным кругам, только высшей аристократии, еще больше выделяется герой, а коллектив, народ, почти пропадает куда-то, так что мы видим разных Горациев, Федр, и вообще всяких царей, вождей, цариц, а никогда не народ. Коллектив как-то исчезает здесь. В XIX веке с преобладанием буржуазии и буржуазности, т. е. такого понимания, когда каждая группа и каждый отдельный человек сделался самостоятельным и борется с другим, само собою для сильного коллектива не нашлось и места. Если мы возьмем самых крупных представителей новой драмы вроде Вагнера, то здесь величайшие герои. А где коллектив? Коллектива нет, в известных мифах человек еще не сотворен и действие разыгрывается между различными богами. Ибсен огромный гениальный талант, у которого Вы не найдете коллектива, или если он появляется, то безусловно в антагонизме с героем, причем весь интерес приковывается именно к герою, а где коллектив появляется, появляется скорее отрицательный. Это характерная особенность нового театра — расплывчатость коллектива, и это можно назвать грехопадением театра. С каких же пор это случилось? С тех пор, как коллектив, который имел прежде форму хора, уничтожился, из чего следует, что искупление театра, исправление этого грехопадения, есть восстановление хорового начала и хора. Каков он будет, хор в смысле музыкальном, поющий, или хор действующий как специальная масса, это другой вопрос, но во всяком случае коллектив, хор, как специальная творческая сила, должен противопоставиться непременно индивидуальному герою, индивидуальности должно противопоставить непременно специальную, творческую, действующую, участвующую в действии массу и группы лиц, представляющих целые массы. Если мы возьмем театр до грехопадения, тогда мы видим правильное соотношение между индивидуальностью героя, который всегда хочет дерзать, быть

единым в поле воином, и соборным сознанием хора. И в древности мы видим хор стоящим так, он становится в различнейшие отношения к герою смотря по обстоятельствам: когда нужно, он помогает, когда нужно, он его удерживает, когда он нарушает какую-то грань, которую нельзя переступать, хор его останавливает, хор указывает на настоящее место, а герой отчасти увлекается и поэтому делает, быть может, преступление. А затем, когда герой погибает, кто его оплачет, прославит, увенчает и либо осудит, либо, напротив, скажет погиб, но был лучшей силой? Вот это все брал на себя хор, и если мы посмотрим, как строилась древняя трагедия, тогда увидим, что правильное отношение было между двумя началами, полное равновесие. Коллектив, действительно, был творческим, действительно, имел свои мысли, свою самодеятельность, действительно представлял собою творческую силу, действовал по-своему: герой имел свою силу, а хор свою; силу, его проверяющую, судящую, может быть, более умеренную, нежели герой, а может быть и представляющую собой более здравое начало. Одним словом, равновесие было совершенное. Но мало по малу хор приходил в упадок, он внутренно социально дифференцируется, как и общество. Таким образом, оказывается на подмостках один только герой, и вместе с ним несколько второстепенных лиц, которые помогают интриге разыгрываться, они не самоценны, а только помогают ей, только составляют вместе узел этой интриги, который распускается, а собрание, коллектив исчезает, мы больше уже в этом театре грехопадения не видим. Так вот спрашивается, где искупление этого театра. Я говорю, что оно именно в хоре, как определенном изображении народа, народных масс, с которыми соотносится герой, и впервые приобретает все драматическое действие свое величие, потому что дело идет ни о какой-нибудь интриге, частной, придворной интриге, нет, дело идет действительно об отношениях серьезных, отношениях между вождем или личностью и массой, а эти идеи, если они будут действительно поставлены в центре театрального действия, придают всему этому драматическое величие. Для эстетического воплощения этого я пользуюсь прежде всего музыкой, но об этом потом.

Будущий театр должен быть символом, т.е., конечно, только подобием жизни коллектива, насколько можно на подмостках изобразить целую жизнь, синтетическое творчество, соборную жизнь, все то, что творится в жизни коллектива, общественного сознания,

общественной воли, общественной мысли, все это должно найти себе некоторое подобие, некоторое отображение, символически, конечно, на подмостках и тогда, действительно, жизнь самоценная будет глубока и важна, жизнь перед нами будет разыгрываться, действительно, во всей ее прямоте, в ее средоточии. Если мы представим при этом хор, то он будет играть следующую роль. Театр настоящий, с которым мы единственно можем примириться и признать его в будущем, должен иметь значения различные. Прежде всего, должен иметь значение нравственное, об этом спорить не будут. Я не принадлежу к тем, которые думают, что театр должен быть школой морали, что с подмостков должна проповедоваться правильная добродетель и в правильную добродетель толкать, а вот о том, что театр не может быть безразличным к добру и злу, не нравственным, буду говорить. Говорят, что театр заявляет — "это светлое, а это темное"', но такая расценка не всегда будет существовать. Такое настроение безразличия может быть в определенных группах литературных форм, каких-нибудь лириков, может быть, у отдельных личностей; герой Возрождения Гамлет может быть мыслим такой нравственной личностью, которая говорит так, хотя, в сущности говоря, он является высоконравственной личностью. В действительности театр будущего, театр народный не таков; его точка зрения не такая. Он станет, конечно, нравственным, потому что представить себе такой теагр безнравственным, разумеется, значит сказать нелепость. Само собою, что он будет знать право да и право нет, будет производить свою нравственную оценку. Вот таково значение этого театра. Спрашивается, кто же будет выразителем этого значения. Конечно, хор. Позвольте мне остановиться на этом более подробно. Все мы читали романы Достоевского и знаем, как изображается страшно и убедительно состояние души человека, который совершил преступление в роде Раскольникова в *Преступлении и наказании*. Человек не может выдержать тяжести того, что он взял на себя. Это преступление давит его, не дает покоя его душе, и он должен признаться и людям и матере-земле и просить, чтобы они ему сказали, что ему делать. Вот подобное же мы встречаем в древности. Если Орест убил свою мать (а не убить он не мог потому что такова была мучительная проблема: мать убила отца, и он должен был отомстить за отца), он не мог вынести того, что он убил мать. Так спрашивается, как же быть человеку, который попал в тиски этой страшной душевной ломки?

Тут-то хор и помогает. А теперь посмотрите, до какой степени буржуазный театр вносит свой дух в подобную постановку. Возьмем Германа Сталя, который тоже говорит об Оресте. Чем же кончается у него убийство? Убийцы пляшут и танцуют. Вот в каком одичании он находится; они могут торжествовать и показываться народу, который встречает их приветственными кликами. Возьмем другой сюжет — Эдипа. Над ним тяготеет роковая власть судьбы, он должен убить своего отца и жениться на матери своей и потом все эти обстоятельства становятся фактом. И вот теперь говорят: "Эдип невиновен, так хотела судьба, она так желала". А что делал сам Эдип? Он весь в ужасе взял и выколол себе глаза, даже вырвал глаза этой застежкой, которую он сорвал с одежды своей матери. Что же это значит? — Это значит, что он сам считал себя виновным, не сказал "так мне рок велел", нет, а сам сдался - и когда он так величественно говорит, он показывает, что человек сильнее рока. Рок велит, а он чувствует себя виновным, и как свободный герой человек принимает на себя вину. Теперь подумайте, какое потрясение он выносит и какая мука для его души в этом положении. Тут и выступает тот народ, перед которым отдельная личность будет каяться, герой, как Орест и Эдип. И вот это, это каяние, в высшей степени характерно и присуще русскому народу, когда отдельное лицо, совершившее преступление, потрясенное, пораженное, выходит каяться перед лицом всего народа и перед матерью-землей. Но в новом театре ничего этого нет, а хор этот нужен для нравственного чувства. Хор взял бы на себя только представительство всей толпы, всего человечества, всего народа, всех народных масс, и мы бы чувствовали себя не одинокими. Если глубоко принять все это, то хор является таким. Нельзя человеку жить в одиночном заключении, но в нашу буржуазную эпоху мы живем именно в таком одиночном заключении. Эту нравственную сторону хора я хотел особенно подчеркнуть, но театр должен удовлетворять еще и многим другим заданиям, общегероическим. Когда все общество, все мы делаем героический поступок, для этого должен быть коллектив, чтобы найти эту общегероическую идею, идею вместе с тем и общеэстетическую. Это и есть сама красота соборности, сама красота спаенного идейным чувством, одушевленного одним огнем народа, коллектива. Вот это само по себе прекрасно в хоре. Затем, театр должен показать еще разумное значение, то есть должен выявить мысль этого общества. Сообразно со всем этим, хор должен иметь и значение нравственное, и значение

общегероическое, и значение представителя красоты соборной, и, наконец, соборного сознания, мысли, разума: это есть то, что постановлено, что признано всеми вместе; все вместе это не то, что отдельный герой признал. Герой может Бог знает что признать, как гетевский Фауст. Там Фауст да Мефистофель, Мефистофель да Фауст, а вот народ признает совершенно другое, то, что признает народ — это верно, глубоко, это будет и подлинным, и глубинным, и настоящим, и ничего кроме того, что признает народ, быть не может, все его мысли — и о жизни, и о мире, и о том, как нужно жить. Одним словом мысль, осознанная обществом, будет представлена будущим театром в хоре. Замечательно, что когда ослаб этот хор, в смысле своего внутреннего значения, ослабел он и в музыкальном отношении. Просто казалось, что не нужно, чтобы был какой-то там хор, который что-то такое поет, и мы должны сказать, что если требовать возникновения коллектива, мы непременно будем требовать и театра с музыкой. Ведь театр возник из музыки и, следовательно, бояться этого нечего, когда хор ослаб, тогда казалось это внешним украшением, люди говорили, действовали, а хор приходит и начинает что-то такое петь, как будто лишнее. Но как вы заставите эстетически говорить коллектив как одно лицо, когда заговорит не одно лицо, не тот или иной, а все вместе? Тогда музыка выражает общую волю и, следовательно, музыка создает лицо этого общего коллектива. Я лично за то, за ту мысль, чтобы идеальный театр будущего был музыкальным действом, чтобы он был симфонией с хором, и вот этот хор будет подниматься до действия, и будет действовать, как самоценный, как в древности. Музыка и хор будут все действие окружать и из себя рожать. Это и будет героической трагедией, такова она была и к ней мы непременно вернемся, не в смысле подражания, а просто потому, что мы так захотим творить. Это будет не вагнеровская сплошь певучая драма, а нечто, как мне кажется, подобное трагедии, но, впрочем, это не важно. Я говорю о хоре как о коллективе и признаю, что мы этот коллектив имеем поющим, музыкальным, и приветствую этот возврат к прежнему. Кроме того, я думаю, что прообразом его будет огромное действие под открытым небом и для этого действия именно музыка нужна. У нас оно будет мелкое, неторжественно без музыки, музыка будет желательной, нужно, чтобы хор пел, и он будет петь, а остальное действие и будет идти сообразно с этим. Но театр будущего мне представляется в виде большой арены, где будет не все сплошь

пение, а драма, только окруженная хором, симфония, я думаю, что всякий раз, при всяком новом моменте в соборном сознании будет хор меняться, будет присовокупляться новый хор, который создаст живой мост между идеальным миром, который представлен на подмостках, и тем, что мучит и занимает нас. Мечта это или нет, покажет, конечно, будущее, и рано об этом судить, но то, что я даю, это только направление стрелки компаса, и я бы желал, чтобы вы усвоили из моего доклада, куда смотрит эта стрелка компаса. Это направление смотрит в сторону того театра будущего, в котором не один герой только парит и царствует на этих театральных подмостках, а где были бы представлены символы, достойные уподобления действительно народной массы с их особым действием, особым творчеством, особым сознанием, с их особыми мыслями, с их нравственным чувством, с их совестью. Если нет хора, то нет совести, совести выявленной, а есть совесть только скрытая в глубине у каждого, а в драме и театре будущего эта совесть будет орудием театра, будет общественной, соборной, народной совестью, как в частных делах, так и в делах больших и общих.

ДИМИТРИЙ СЕГАЛ И НИНА СЕГАЛ

НАЧАЛО ЭМИГРАЦИИ: ПЕРЕПИСКА Е. Д. ШОРА С Ф. А. СТЕПУНОМ И ВЯЧЕСЛАВОМ ИВАНОВЫМ

Ниже публикуются наиболее ранние письма из многолетней переписки Евсея Давидовича Шора (1891 - 1974) с Федором Августовичем Степуном и Вячеславом Ивановичем Ивановым. Сюда же относятся письма Д.Шора его двоюродной сестре и будущей многолетней помощнице Вяч.Иванова, Ольге Александровне Шор, а также письмо Вяч.Иванова отцу Е.Д.Шора, известному пианисту и музыкальному деятелю, Давиду Соломоновичу Шору. Все они относятся к периоду 1923-25 г.г., то есть к трем первым годам пребывания Е.Д.Шора и Ф.А.Степуна в эмиграции и к самому началу итальянского периода жизни Вячеслава Иванова. Письма эти хранятся в архиве семьи Шор в Национальной и Университетской библиотеке в Иерусалиме. Ранее один из участников данной публикации имел возможность опубликовать небольшой фрагмент переписки Вяч.Иванова и Е.Д.Шора и несколько документов из переписки Е.Д.Шора с Р.Рёсслером.[1] Настоящая публикация призвана стать первым этапом в планомерном опубликовании всех, по возможности, материалов архива семьи Шор, представляющих огромный культурно-исторический интерес. Мы отдаем себе полностью отчет в том, что еще далеко не все факты, касающиеся жизни и личности Е.Д.Шора, нам известны. Однако материалы его переписки настолько важны, что не представляется возможным ждать, пока сложится полная картина дней и трудов этого замечательного человека. Да эта картина, как мы полагаем, и будет складываться из публикуемых нами писем. В каком-то смысле именно самый первый период пребывания Е.Д.Шора за границей наименее выигрышен в смысле количества документов, имеющихся в

---

[1] См. СЕГАЛ Д. Вячеслав Иванов и семья Шор (по материалам Рукописного Отдела Национальной и Университетской библиотеки в Иерусалиме). Cahiers du monde russe XXXV, 1-2, (janvier-juin) 1994, 331–352; СЕГАЛ Д., "Пропавшие европейцы": ассимилированная еврейская интеллигенция в XX веке. Вестник Еврейского Университета. История, культура, цивилизация 1 (19), 1999, 120-158.

архиве. Уехал Е.Д.Шор из России в Германию в 1922 году по командировке Российской Академии Художественных наук (РАХН), будучи ученым секретарем ее иностранного отдела, для налаживания связей Академии с европейскими и прежде всего немецкими учеными и деятелями искусства, а также для организации сотрудничества между РАХН и академическими учреждениями Германии путем организации обмена книг, устройства выставок и проч. Первое место в списке таких учреждений занимал веймарский Баухауз, где к тому времени уже начал работать Василий Васильевич Кандинский, ближайший, так сказать, "начальник" Е.Д.Шора по линии РАХН, а также его друг и соратник. Объемистая переписка Е.Д.Шора и В.В.Кандинского, также начинающаяся 1923 годом, публикуется нами в другом месте.

Но, возвращаясь к этим первым годам пребывания Е.Д.Шора заграницей, скажем, что они ключ ко всему дальнейшему. Без них будут непонятны тесные связи, существовавшие между Е.Д.Шором и его корреспондентами, не будут ясны и мотивы этой корреспонденции и ее темы. Поэтому мы позволяем себе в том, что касается переписки Е.Д.Шора с Вяч.Ивановым, заново опубликовать и те письма, избранные отрывки из которых уже были ранее напечатаны в IV-ом томе брюссельского Собрания сочинений Вячеслава Иванова, тем более, что в ряде случаев, после сверки этих фрагментов с оригиналами писем, оказалось, что в брюссельской публикации не обошлось без пусть мелких, но все же погрешностей – в прочтении слов, в пунктуации и т.п.

Итак, 1922-1925 годы. Публикуемые письма снова позволяют читателям погрузиться в атмосферу эпохи, почувствовать ее вкус, услышать ее "звук", как мог бы сказать Ф.А.Степун. Каждый из корреспондентов приносит с собой свой мир ассоциаций, свою человеческую и интеллектуальную историю – все это теперь, в начале двадцать первого века, уже подлежит реконструкции. Ничего уже нельзя воспринимать с некоей "само собой разумеющейся" точки зрения.

Сейчас может показаться странным, что деятель РАХН'а и советский гражданин – Е.Д.Шор – мог поддерживать близкие дружеские отношения с Ф.А.Степуном, только что высланным из Советской России по эдикту самого Ленина как контрреволюционный элемент. С другой стороны, и многие

зарубежные исследователи жизни и творчества В.В.Кандинского достаточно толковали об этом, не покажется ли сам факт принятия на себя В.В.Кандинским официальных функций представителя РАХН'а (РСФСР!) заграницей в сопровождении советской зарплаты в золотых червонцах, которую он получал в советском полпредстве в Берлине (в течение трех месяцев), а затем поступление на службу в Баухауз чем-то морально слабым, если не сказать больше? Но все эти вопросы исчезнут, если пристально вчитаться в письма, если вспомнить реальную атмосферу тех лет.

А реальная атмосфера тех лет – и это прекрасно чувствуется из строк публикуемых писем – была таковой, что, за исключением самых крайних доктринерских полюсов обоих лагерей, большая часть общественного слоя, к которому принадлежали и участники переписки, чувствовала себя под угрозой, намеренной или стихийной, со стороны революционных масс. Люди в очках и с портфелем были в одинаковой степени под угрозой со стороны освобожденного большинства в косоворотках и сапогах. Любой интеллигент вне зависимости от того, принадлежал ли он к марксистам, пусть даже к большевикам, или был верующим, сторонником парламентской республики или монархистом, мог стать жертвой классового гнева и оказаться под угрозой высылки, ссылки или даже расстрела, не говоря уже об уплотнении, выселении или социализации имущества.

Именно поэтому бывший комиссар Временного правительства Федор Степун мог поступить на службу в пролетарский театр – и его могли туда принять, а религиозный символист Вячеслав Иванов мог читать лекции рабочим. Любая культурная деятельность, даже самая коммунистическая, казалась перед лицом бесчисленных неграмотных масс и самим этим массам чем-то в принципе контрреволюционным. Лишь позднее начали разбираться в том, кто полезен новому советскому режиму, а кто вреден. Высылка философов и членов "Помгола" в 1922 году была первым актом такого разбирательства.

Но в этом плане в эти ранние годы да еще после первых шагов НЭП'а с его программным отступлением от чисто коммунистических аспектов нового государства могло казаться, что в самой России что-то разумное – силами той же оставшейся интеллигенции – все же возможно. Еще можно было верить в хозяйственное строительство, в культурное строительство, в реконструкцию. Поэтому тот, кто не был догматическим коммунистом, кто был верен заветам старой русской

интеллигенции, мог надеяться на лояльность – и со стороны других образованных людей, и со стороны просвещенных элементов нового режима. Скоро эти надежды полностью рухнут, но пока Е.Д.Шор – он особенно – еще заботится о проектах архитектора Ивана Владиславовича Жолтовского, своего московского друга, еще печется о своих московских знакомых, помогает налаживать связи тех, кто оказался заграницей, с теми, кто находится в России.

Надо учитывать и то, что для многих российских интеллигентов происшедшая революция, со всеми ее преступлениями и пороками, была все же *социальной* революцией (в какой мере это оказалось сплошным обманом, выяснится лишь в результате *второй* эмиграции, оказавшейся на Западе после II-ой мировой войны). Поэтому сохранялась вера в необходимость сохранения культуры и культурной работы для тех самых масс, которые сейчас временно, под влиянием коммунистических узурпаторов, враждебны по отношению к интеллигенции.

К тому же в чем-то переворот, происшедший в России в 1917 году, действительно оказался социальным переворотом. Особенно это выразилось в том социальном "плавильном котле", которым стала русская эмиграция. Возможно, само понятие русской интеллигенции как особого слоя людей, со своей культурой, самосознанием и своими интересами и правилами поведения, не оформилось бы так четко, не будь этого переворота. Ведь до революции, при всей открытости интеллигенции всему и всем, Россия все же была обществом сословным. Вряд ли бы в той, дореволюционной России сын священника и немецкий доктор Вячеслав Иванов, немецкий доктор и русский офицер Федор Степун и еврей Евсей Шор смогли оказаться в столь близких, в каком-то смысле интимно-дружеских отношениях.

Правда, и это наше рассуждение, впрочем, чистая спекуляция. Нам не дано знать, что могло бы или чего не могло бы быть в иных исторических условиях, чем те, которые реально сложились. Но верно другое: историческая катастрофа привела к тому, что у тех, кто ее пережил, появилось иное зрение, иной слух, иной голос. Все вылетело из своих прежних ниш, исчезли сами эти ниши, и люди, оказавшиеся совсем не в том месте, где думали находиться всего лишь год, месяц тому назад, должны были создать для себя свои новые ниши.

Трагедия участников публикуемой нами переписки в том, что эти новые ниши так и не удалось создать прочно, полностью и до конца. Величие этих людей в том, что и вне этих новых ниш они смогли увидеть, услышать и почувствовать – и передать это миру – нечто совсем новое.

Из трех корреспондентов лишь Е.Д.Шор еще не успел создать себе до революции ни имени, ни репутации. Он принадлежал, как можно судить, к тому слою высокообразованных, многообразно одаренных в разных сферах и искусствах людей, которые могли, если хотели, профессионально заниматься и литературой, и искусством, и музыкой, и философией, и многим другим. Это отражало тот фундаментальный факт, который в качестве положительного социологического момента проницательно отметил Ф.А.Степун, говоря, что в старой России образованное сословие не должно было думать о том, чтобы зарабатывать себе на жизнь (у большинства были независимые, часто семейные источники дохода), поэтому у него было много досуга, который оно могло свободно посвящать духовно-интеллектуальной сфере.

Быть интеллигентом, думать о философских основах жизни было вполне уважаемым занятием в старой России. Это осознание собственного права на свободную и ничем не стесненную жизнь духа чувствуется у каждого из корреспондентов. Конечно, Вячеслав Иванов, этот корифей религиозного символизма и властитель умов русской общественности, слышится иначе, чем Шор, а тот – иначе, чем несколько более близкий ему по возрасту Степун, который, впрочем, кажется наиболее авторитетным (в смысле уверенности в своих возможностях), но и более, если так можно выразиться, "затурканным", зависимым от внешних обстоятельств эмигрантской издательской деятельности и проч.

Но в голосе каждого из участников переписки слышится напряжение между тем внутренним правом на оцениваемое высоко место интеллигента в социальности, которое он вынес из России, и теми биографическими обстоятельствами, которые столь проникновенно звучат в письмах. Это напряжение и характеризует географический треугольник переписки (Германия, Россия, Италия), который на поверку оказывается, как сказал бы В.В.Кандинский, символическим духовным треугольником, чье движение определяет высшее развитие общества.

Основание этого треугольника – Россия, потерянная навсегда, но постоянно и сильно к себе влекущая реальными связями людей, семей, домов. Дом большой семьи Шор в Москве вспоминает каждый из участников переписки. А вот что говорит о нем Ф.А.Степун в своих воспоминаниях *Бывшее и несбывшееся*: "Как памятны мне поздние летние вечера на небольшом балконе у Шоров. Летняя Москва была по-старому полна своею милою провинциальной грустью. Пахло пылью, нагретым за день железом крыш и увядающим жасмином. Изредка доносились поспешные одинокие шаги. В гостиной о чем-то несбыточном раздумчиво пела виолончель Юрия Шора [прим. публ.: двоюродный брат Е.Д.Шора], и было до полной утраты ощущения своего собственного «я» непонятно, почему засевшие в недалеком Кремле большевики творят в этом тихом, печально-прекрасном мире свое злое, громкое, бесскорбно-мажорное дело и почему, творя его, они приглашают в Кремль трио «Шор, Крейн, Эрлих» и слушают музыку чуть ли не со слезами на глазах".[2]

Отец Евсея Давидовича, Давид Соломонович Шор, основатель как этого прославленного трио, так и Бетховенской студии в Москве, выглядит в воспоминаниях Степуна, как Давид, играющий пред ликом царя Саула (то есть перед В.И.Лениным, Л.Б.Каменевым, Ф.Э.Дзержинским и другими вождями большевиков): "Играя в Кремле, Давид Соломонович не раз пользовался сентиментальными слезами «великих мира сего», чтобы выхлопотать помилование для невинно осужденных".[3] Под стать ему вел себя и его родной брат, Александр Соломонович, отец О.А.Шор, известнейший на всю Москву специалист по рояльному делу (для него была создана специальная кафедра в Московской консерватории) и в это время настройщик роялей: "Встречаясь запросто с женами сильных мира сего, Александр Соломонович никогда не упускал случая замолвить где можно доброе слово за невинно оговоренных и присужденных; иногда его заступничество имело успех".[4]

В доме Шоров в начале 20-х г.г. встречались Вячеслав Иванов и Густав Шпет, бывала семья редактора *Русских Ведомостей* Игнатова, давними друзьями дома были Бердяевы. Здесь же гостили порой и

---

[2] СТЕПУН Ф.А., Бывшее и несбывшееся. Т. 2, New York: Издательство имени Чехова 1956, 274.

[3] Там же.

[4] СТЕПУН Ф.А., Бывшее и несбывшееся, 423.

иностранцы, в основном немцы, одного из которых, доктора Ионаса, основавшего впоследствии Кенигсбергский институт по исследованию Восточной Европы (вместе с профессором русской истории Гешем), вспоминает Ф.А.Степун.[5] Здесь же, в доме Шоров, и были найдены необходимые деньги для отъезда Ф.А. и Н.Н.Степун в Германию, что помогло им избежать тюрьмы и этапа.[6]

Естественно было Ф.А.Степуну искать помощи именно в этом доме, у своих друзей по "Обществу свободной эстетики" и Вольной Философской Академии, собрания которой происходили вплоть до роковой даты изгнания в 1922 году. Отметим, что семья Шор сохраняла эту свою сущность в России и после отъезда Евсея Давидовича (которого сопровождала его жена и кузина Елена Александровна Ковалева вместе со своей матерью, вдовой русского генерала, Анной Моисеевной Ковалевой, сестрой матери Ольги Александровны). О.А.Шор была ученым секретарем ГАХН вплоть до своего отъезда из России в 1925 году, и через нее, как видно из переписки, осуществлялись связи России и эмиграции (передача книг, научных и культурных сообщений, денег, вещей). Д.С.Шор несколько раз ездил заграницу, где встречался с сыном; он также привозил уехавшим их личные вещи, оставшиеся в России; окончательно Давид Соломонович переезжает в Палестину в 1927 году.

У Ф.А.Степуна также оставались близкие в России. Его мать, Мария Федоровна, жила в подмосковной Малаховке до 1926 г., а родные его жены – семья Никольских – так и остались в Советской России. Волею судеб он сам был вынужден провести почти пять лет в деревне Поповка, бывшем имении Никольских, где занимался крестьянским трудом, дабы обеспечить свою семью. Укорененность Ф.А.Степуна в русском укладе бытия, в русской почве стала для него надежным якорем и в эмигрантском бурном море. Где бы ни была потом семья Степун, в Берлине, Фрейбурге или Дрездене, они всегда старались найти не просто подходящее жилье, а место, где бы сердце успокоилось. Ф.А.Степун пишет об одной из таких квартир, обустроенных своими руками: "Теснота дикая, но прекрасный сад, за оградой луга, в лугах Эльба. Это все очень хорошо. Да и перекликается все с поповским флигелем". Свой "звук" (одно из

---

[5] СТЕПУН Ф.А., Бывшее и несбывшееся, 274.

[6] См. СТЕПУН Ф.А., Бывшее и несбывшееся, 423-425.

любимых выражений Степуна) он ищет во всем. Даже в приятном исполнении дружеского поручения Е.Д.Шора – купить "Шипр" фирмы "Коти" в Париже – Степун старается разыскать тот самый, по прежним воспоминаниям знакомый запах и звук (письмо № 22). Описание повседневной жизни, званых обедов (на блины с икрой) или процесса творчества – все носит особый отпечаток неповторимой русскости. Вот, например, одна фраза из письма от 7 марта 1923 г.: "Бердяев бухнет под пером. Пост наступает. Я работаю после обеда в библиотеке" (см. письмо № 8). Все здесь явственно говорит об ощущении наступающей весны, просыпающихся полей, начала крестьянских работ перед Пасхой и той включенности человека в этот процесс, которая отличает, по словам А.С.Хомякова, истинного православного.

И при всем этом эмиграция была для Ф.А.Степуна одновременно возвращением: возвращением к родовым немецким корням (отец Федора Августовича был выходцем из Восточной Пруссии, происходил из семьи, владевшей большими земельными угодьями между Тильзитом и Мемелем[7]), возвращением к временам молодости, годам учебы в Гейдельбергском университете и в какой-то мере воссоединением с немецким духом, влияние которого Ф.А.Степун всегда ощущал как в самом себе, так и в духовной и культурной обстановке России. Позднее он посвятит взаимодействию русской и немецкой культур ряд публичных лекций под названием *Deutscher Geist in Russland.*[8]

Но самым бесприютным, ничего за собой в России, кроме славы великого поэта, не оставившим, был, конечно, Вячеслав Иванов. Ф.А.Степун вспоминал о встречах с ним в доме Бердяева: "...Как встарь, радовал глаз своею внешностью и пленял дух богатством мыслей и изысканностью речи *горько бедствовавший* Вячеслав Иванов..."[9] [курсив наш – Д.С., Н.С.]. Первым душевным движением и Ф.А.Степуна, и Е.Д.Шора, знавшим о пережитой поэтом трагедии и многочисленных несчастьях, было поэтому стремление немедленно

---

[7] СТЕПУН Ф.А., Бывшее и несбывшееся. Т. 1, 49.

[8] См. фонд Ф.А.Степуна в Yale University Beinecke Rare Book and Manuscript Library, GEN MSS 172, Box 51, folder 1540. Пользуемся случаем, чтобы поблагодарить сотрудников библиотеки Йельского университета за неоценимую помощь в работе.

[9] СТЕПУН Ф.А., Бывшее и несбывшееся. Т. 2, 272.

помочь другу духовно и интеллектуально обустроиться на Западе и прежде всего в Германии, бывшей центром научной и культурной жизни.

Обрести новое место в эмиграции всегда трудно. Трудно было это и для Вяч.Иванова, Ф.А.Степуна и Е.Д.Шора. Впрочем, и здесь их объединяло нечто исторически специфическое. Все-таки они, как и другие эмигранты, попали заграницу не прямо из своих дореволюционных домов, должностей и положений. Они пережили страшную разруху, голод, развал всей цивилизации, озверение и одичание масс, гибель культуры, смерть близких. Поэтому эмиграция в какой-то мере послужила спасительным приютом, явилась утешением после бурь и катастроф. Однако после начального упоения тишиной и спокойствием (внешним) новой обстановки настал период напряженности, беспокойства, неуверенности. Они в той или иной мере чувствуются в письмах каждого из участников переписки.

Вячеслав Иванов, в каком-то смысле, потерял в результате эмиграции больше, чем все остальные. Он, бывший до революции известнейшим поэтом и публицистом, человеком общественным и умевшим влиять на общественное мнение, оказался в результате отъезда в Италию почти взаперти, наедине с самим собою большую часть времени. Его работа, сначала в Павийском университете, а затем в Ватикане, была работой келейной. Возраст и обстановка в Италии со все более увеличивавшейся там тоталитарностью фашистского режима, с его вульгарным популизмом сильно ограничивали для Иванова возможности общения в том плане культурного воздействия, к которому он привык в России. Для Иванова, по крайней мере до 1934 года, когда он принял итальянское подданство, существовало и внешнее ограничение его общественной деятельности. Сохраняя советское подданство, он считал себя связанным обязательством, которое дал при выезде: не заниматься политической деятельностью. Поэтому он не участвовал в эмигрантских изданиях, исключив себя из того шумного хора, который непрерывно комментировал происходящее в России. Но зато эта "схима" обернулась для него как для художника, философа и человека чем-то несравненно более важным и ценным. Рим поистине стал для Вяч.Иванова, как и для многих других великих русских художников, духовной родиной, давшей новый импульс его

поэтическому творчеству. Древний Рим встал вновь перед взглядом классического филолога и поэта во всем своем величии. Вяч.Иванов пишет Е.Д.Шору: "Что до моего Рима, он дает золотой фон всей моей жизни. Достаточно сказать, что я могу здесь опять писать стихи - во славу его: ave, Roma!" (письмо № 25).

Но с ним произошло также и другое. Вяч.Иванов обращается к церковной жизни, реализовав в своем человеческом опыте идеал всеединства, проповеданный Владимиром Соловьевым, религиозным учителем поэта. В 1926 году Вячеслав Иванов присоединяется к восточному обряду католической церкви, совершив, таким образом, акт необычайной важности не только для себя, но и для всей русской культуры. Насколько акт этот был важен для самого Вяч.Иванова, можно понять из его письма Шарлю дю Босу.[10] Важность его для русской культуры (и мы не берем здесь чисто религиозный аспект) в утверждении универсальности, широкой связи с историей и проповеди наднациональности. Вяч.Иванов вошел в европейскую культуру не простым путем.[11] Его принял тогдашний немецкий академический мир, но лишь в качестве специалиста по России и русского религиозного философа. Его статус классического филолога так и не получил должного признания и подтверждения отчасти из-за огромной консервативности и чопорности немецкого университетского мира, отчасти из-за катастрофы нацизма, прервавшей все связи, отчасти из-за постоянных задержек с переводом его книги о Дионисе на немецкий язык. Но сам Вячеслав Иванов с его ненавистью к миру буржуазной цивилизации (см. его письмо к А.Пеллегрини[12]) вряд ли желал бы превратиться в типично немецкого Herr Professor'a. Для него пребывание в Италии, жизнь и работа в Церкви были достойной вершиной его жизни. К этому следует, конечно, прибавить еще одну нишу, в которой великий поэт проявил себя, быть может, самым замечательным и достойным

---

[10] См.: ИВАНОВ Вячеслав, Собрание сочинений. Т. III, Bruxelles 1979, 426-431. (В дальнейшем СС.)

[11] О борьбе Вяч.Иванова за свое европейское имя см. замечательную книгу М.Вахтеля о переписке Вяч.Иванова с немецкими учеными и общественными деятелями: IVANOV Vjačeslav, Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlass. Herausgegeben von Michael Wachtel. Mainz 1995.

[12] См.: ИВАНОВ Вячеслав, Письмо к Александру Пеллегрини о "docta pietas". СС.III, 434-449.

образом. Он дал наиболее совершенный и возвышенный пример отцовства, полностью посвятив себя своим детям, Лидии и Димитрию.

Для Ф.А.Степуна переезд в Германию стал чем-то не только судьбоносным, но и судьбостроительным. Из биографии Ф.А.Степуна известно, что его личность обладала большим количеством творческих, деятельных и эмоциональных валентностей. Ф.А.Степун по складу своего воспитания мог быть в дореволюционной России не только академическим философом неокантианского толка, куда его толкало формальное образование. Случайно или неслучайно, но в России он не успел выбрать себе философскую университетскую карьеру – да, кажется, ей он тогда и не очень дорожил, по крайней мере, ее чисто академически-респектабельными аспектами (ср. в этой связи его ироническое и слегка отчужденное описание своей беседы с типично университетским человеком, Г.Г.Шпетом[13]). Война 1914 года и последующая Февральская революция актуализировали в облике Ф.А.Степуна черты человека действия, политика, дали ему познать и почувствовать бытовой уклад простой русской жизни. Оказавшись в Германии, Степун в гораздо большей степени, чем Вяч.Иванов и Е.Д.Шор, был приспособлен к немецкому укладу жизни. Лишь недавно расставшись с немецкой университетской средой ("я – доктор баденского университета", - пишет он в письме к Шору), он хорошо знает ее писаные и неписаные законы, у него много знакомых, некоторые, как его соредактор по *Логосу* и будущий дрезденский квартирохозяин Рихард Кронер, вполне близкие. Но несмотря на все это и его путь не прост. Пройдет несколько лет, пока он получит доцентское место в Техническом Университете в Дрездене, да и то потом будет у него отнято вследствие обнаруженной у него нацистами нелояльности ("семитофильство" и приверженность к русской православной церкви).

Но все это, как кажется, не очень внутренне заботит Ф.А.Степуна, ибо его главные интересы в другом: в слежении за историческими судьбами России. Ф.А.Степун не стал в начале своего эмигрантского пути активным участником антибольшевистской политической борьбы, хотя его роль как публициста, причем крайне милитантного в своем антикоммунизме, была очень велика. Его жанр

---

[13] СТЕПУН Ф.А., Бывшее и несбывшееся. Т. 1, 190-192.

– это философский роман в письмах *Николай Переслегин*, ставшие широко популярными *Мысли о России*; он пишет и статьи по-немецки, посвященные анализу российских судеб. Ф.А.Степун занимался также проблемами современной культуры. Его немецкая книга *Theater und Kino*, привлекшая внимание директора издательства Bühnenvolksbundverlag Рудольфа Рёсслера и вышедшая в этом издательстве, была высоко оценена немецкой критикой.

Но полностью публицистические и организаторские таланты Ф.А.Степуна раскрылись только после II мировой войны. Он становится одной из центральных фигур политической и общественной жизни русской эмиграции на Западе и особенно в Германии. Он помогает второй эмиграции – людям, в основном лишенным того богатого культурного наследия, которым владела первая эмиграция, - понять мир старой русской культуры. Его политическая позиция в смысле оценки происходившего в Советской России заметно сдвигается в сторону религиозного консерватизма, хотя и здесь он не теряет присущего ему западно-европейского скепсиса. Но это уже история совсем иного периода и плана.

Возвращаясь к Ф.А.Степуну периода начала эмиграции, следует снова подчеркнуть его трезвый и практический взгляд, его абсолютно объективную оценку происходившего в России. В этом плане особенно важна дискуссия, весьма горячая и острая, вокруг одной из статей Ф.А.Степуна в цикле *Мысли о России*, о которой заходит речь в переписке. У Степуна, единственного из участников этой переписки, было ощущение социальных процессов и сдвигов. Он понял, что в советской России произошел не только социальный, но, скорее, культурный переворот, в результате которого уже успело (за те три-четыре года, что прошли после его эмиграции) измениться самым кардинальным образом внутреннее ядро русской культуры. Изменение это захватило всех до единого людей, живших в России, и изменило их природу. Сущность его, по Степуну, состояла в так называемом "оборотничестве", то есть способности людей резко разграничивать свое внешнее функционирование в обществе и свое внутреннее самоощущение. Исчезла внутренняя прямота и цельность, составлявшие прежде одну из самых привлекательных черт облика русского человека. Исчезла та замечательная русская наивность, которая столь нравилась людям с Запада. Скажем в скобках, что этот

внутренний слом и поныне составляет одну из самых трагических травм революции.

И Вяч.Иванову, и Степуну нужен был некто третий, который смог бы стать проводником их идей, мыслей и творений в Европе. И если Степун, став немецким профессором и обладая достаточным собственным организационным талантом, не так остро нуждался в Е.Д.Шоре, то для Вяч.Иванова тот был поистине необходим. Для Ф.А.Степуна же Е.Д.Шор был просто близким личным другом.

Совершенно иначе по сравнению с Вяч.Ивановым и Ф.А.Степуном приходится строить свою нишу Е.Д.Шору. Он не имел немецкой докторской степени, и свое устройство в Германии ему необходимо было начинать, в силу его занятий философией и эстетикой в России, с записи в университет, выбора научного руководителя, необходимых учебных курсов и т.д. Во всем этом его первым наставником и помощником был Ф.А.Степун, всячески опекавший своего друга во всем, что касалось устройства во Фрейбурге, начиная от университетских дел и кончая выбором жилья. Поначалу все шло благополучно: во Фрейбургский университет Шор был принят, сразу же начал углубленно работать над избранной темой (о философии культуры Георга Зиммеля) под руководством Ионаса Кона. Он знакомится с самыми видными профессорами Фрейбурга, общается с ними не только формально, но и запросто, по-домашнему, например, с великим Э.Гуссерлем. Натура Евсея Давидовича, бурная, кипучая, подталкивает его и к занятиям другого плана. Это не только переводы – и прежде всего переводы русской религиозной философии, Вяч.Иванова. Чего стоят одни только переговоры с издателями об устройстве этих переводов! Ведь для начала надо было убедить Вайбеля в самой необходимости переводить произведения Вяч.Иванова на немецкий язык. Здесь же и написание киносценариев; в переписке по этому поводу упоминается Гуревич. Вполне возможно, что речь идет о Борисе Гуревиче, видной и интересной фигуре на европейском межвоенном и послевоенном интеллектуальном горизонте, авторе далеко идущих проектов политического и культурного переустройства мира, в начале своей деятельности занимавшегося кино.

Одновременно Е.Д.Шор еще продолжает выполнять свои обязанности ученого секретаря иностранной комиссии ГАХН: в Италии общается с П.С.Коганом и Б.Н.Терновцом, совершает

путешествие с известным архитектором И.В.Жолтовским, хлопочет о возможности издания его теоретических работ в Германии (скорее всего, Е.Д.Шор имел еще и какое-то образование по архитектуре или истории искусства, что явствует не только из представленного здесь письма, но и из переписки с В.В.Кандинским). В это же время Евсей Давидович переписывается со многими другими своими корреспондентами, среди которых А.Липянский – философ и будущий основатель федералистского движения в Европе, известный под именем Alexandre Marc, Е.Д.Кускова, Д.И.Чижевский и многие, многие другие. Десятки писем в день, и поневоле приходится задуматься о новом типе культурного деятеля, энергия и продуктивность которого характерна уже для нашего сегодняшнего времени.

Природа, поэзия, музыка (см., например, описание концерта Э.Фишера, известного швейцарского пианиста-виртуоза) - все поначалу находит свое место на полочках ниши "чрезмерно организованного и не принимающего дисгармонии существа", как характеризует Ф.А.Степун натуру Е.Д.Шора. Только при условии абсолютного единства и гармонии, прежде всего гармонии внутренней, может работать такой организм. Внезапное потрясение, каковым стал для Е.Д.Шора разрыв с первой женой, о чем в переписке из целомудренности ничего практически не говорится, выбивает человека из колеи. Простуды, болезни, операции начинают сыпаться на него, как из ящика Пандоры. Единственное средство лечения, о коем знает и он сам, и которое советуют ему Федор Августович с Наталией Николаевной, - подлечиться и закончить учебу, получить докторскую степень, ибо спасительна только работа.

Е.Д.Шору, первому из всех его корресподентов, довелось испытать надвигающуюся энтропию духа в Европе. Личные переживания вскоре сменяются противоречием гораздо более глубоким: противоречием между занятиями и долгом рождения, между любовью к русской поэзии, литературе, философии, любовью к близким по духу – Ф.А.Степуну, Вяч.Иванову, чуть позднее Н.А.Бердяеву – и любовью к отцу, никогда и ни за что не отрекшемуся от своего еврейства в России, одному из лидеров российских сионистов, которому суждено было стать "музыкальным диктатором Палестины" (В.В.Кандинский). Но это все еще впереди, а пока Евсей Давидович только ждет приезда отца (он едет в Германию

для лечения), занимаясь всеми своими многочисленными делами все-таки в одиночку. Он живет один, о нем некому позаботиться реально, кроме квартирной хозяйки. Нет-нет, да и прозвучит в его письмах горьким вздохом тютчевская нотка: о жизни – подстреленной птице, о холоде мировых пространств…

Да, интеллигентная деятельность приносит явно небольшой доход в эмиграции, и все надо делать самому. Отсюда в переписке постоянные упоминания бытовой и денежной зависимости, все друг у друга в бесконечном долгу. Но – и это чрезвычайно важно! – никто даже не жалуется на трудности, не говоря уже о том, что никто ни с кем не ссорится из-за денег, никто ни с кем не выясняет отношений бытового порядка: они существуют как философская данность, и к ним все относятся как к чему-то самому собой разумеющемуся. Это, безусловно, доказательство высшей пробы интеллигентности и порядочности. У всех участников переписки есть сознание, что их *дело* есть нечто сверхценное, самое важное *само по себе*. Каждый сознает неотменимость того места, которое занимала и занимает интеллигенция, деятельность которой и называется "духовной работой".

Ощущение своего положения как положения изгнанников, тем не менее, существует. Выражается оно прежде всего в новом восприятии Европы и осознании самого себя в ней. Яркой иллюстрацией к книге эмигрантского бытия является письмо Наталии Николаевны Степун к Е.Д.Шору от 7 февраля 1925 г. Париж в ее изображении хотя и прекрасен, "похож сейчас на старую гравюру", но это лишь хорошо знакомый прежний фон. Эсхатологический настрой виден здесь во всем: "Вместо женщин – накрашенные однотипные «фикочки», которые, мелко семеня розовыми, выше колен открытыми ножками, придают улицам вместе с автомобилями какое-то беспокойное движение, что крайне противоречит всей архитектуре города, а хорошо только по вечерам, когда всюду горят тысячи тысяч огней, и города нет, а есть только свет, стонущие крики автомобилей и безудержное течение тысячей существ".

Дальнейший пассаж о переделке шубы – из большой русской вещи остается маленькая парижская оберточка, о черном шелковом платье – "*обтяжкой*" - не только подчеркивает впечатление полураздетости и растерянности, внешнего слияния с гипнотической вечерней парижской толпой и одновременного внутреннего

выделения себя из нее, но и является ненамеренным развитием знаменитой метафоры духовной эмиграции из книги В.В.Розанова *Апокалипсис нашего времени*: "С лязгом, скрипом, визгом опускается над Русскою историей железный занавес.

- Представление окончено.

Публика встала.

- Пора одевать шубы и возвращаться домой.

Оглянулись. Но ни шуб, ни домов не оказалось".

Вместо "шуб" и "домов" вырисовался мир, в котором нравственные представления, материальные ценности, эстетические явления, религиозные устремления – все предстало в синтетической форме мыслительных и словесных построений. Вяч.Иванов и, в меньшей степени, Ф.А.Степун, чуждались нового "железного" мира массовой цивилизации, окружавшего их и вытеснявшего прежние идеи и идеалы. Е.Д.Шор в этом смысле был посредником между новым миром странных идей и форм (знаменательно, что В.В.Кандинский, сверстник Вяч.Иванова, полностью к этому миру принадлежал) и старым миром философских построений и схем. Задача, которую взял на себя Е.Д.Шор, заключалась в том, чтобы выразить все внутреннее богатство художественного и мыслительного мира Вяч.Иванова на языке если не самой современной цивилизации, то, по крайней мере, граничащем с нею.

В архиве семьи Шор не обнаружено пока переписки Вяч.Иванова и Е.Д.Шора за 1926 год. Письма 1927 года погружают нас в самую глубину вопросов взаимного соответствия и несоответствия языка современной культуры, который находится в распоряжении Е.Д.Шора, и религиозно-философского содержания, которое стремится выразить Вяч.Иванов. В дальнейшем связи и отношения между семьей Вяч.Иванова и домом Шоров становятся все более интенсивными. В переписку активно включается О.А.Шор, чьи письма комментируют и дополняют письма Вяч.Иванова.

План работы, намеченный в публикуемых здесь письмах, претерпевает существенные изменения. Первой ласточкой, предвещающей будущий большой цикл о Достоевском, становится перевод *Русской идеи*, о котором только упоминается в ниже публикуемых письмах. При подготовке его начинается настоящая дружба между Вяч.Ивановым и Е.Д.Шором. Их письма демонстрируют как изысканные и утонченные извивы авторской

мысли поэта и философа, так и глубину рассуждений его молодого друга: по поводу переводимых текстов, проблемы понимания самой русской национальной идеи, актуальных вопросов философии, поэзии, культуры. В результате Вяч.Иванов, надеявшийся изначально, что Ф.А.Степун станет его авторизованным переводчиком на немецкий язык (см. письмо № 28), передает это задание Е.Д.Шору, целиком и полностью полагаясь на его философские знания и новое видение мира.

Что же касается Ф.А.Степуна, то его роль вновь актуализируется в судьбе Е.Д.Шора после того, как он познакомит его с немецким издателем своей работы о театре и кино, Рудольфом Рёсслером. Это знакомство даст весьма значительные плоды в будущей работе Е.Д.Шора над переводами Н.А.Бердяева. Письма Е.Д. Шора его двоюродной сестре О.А.Шор важны прежде всего тем, что позволяют глубже заглянуть в сложный духовный мир автора, открыть в нем не просто деятеля культуры и культуртрегера, но углубленного философа мистической складки. Письма эти дают возможность следить за рождением мистической интуиции, за ее переводом на язык философии. Особенно интересен шоровский анализ роли мистики в философии Гегеля. Переписка Е.Д. Шора и О.А. Шор обещает стать интереснейшей главой в истории русской философии XX-го века. Здесь мы дали лишь несколько писем, обнаруженных до сих пор в архиве. Другие письма Е.Д. его кузине этого периода будут опубликованы нами в переписке Е.Д.Шора и В.В. Кандинского.

Важные аспекты личной, общественной, интеллектуальной жизни эмиграции в ее взаимодействии с культурными силами Европы в 20-е г.г. раскрываются в переписке "семья Степун – Е.Д.Шор – Вяч.Иванов". Планы изданий по русской философии и публицистике находят свою точку пересечения с деятельностью европейских издательств и газет. Темы лекций крупнейших немецких философов – Р.Кронера, П.Тиллиха – возбуждают живой интерес среди русской публики. Потому и соседствуют в письмах рассказ о гастролях Южина с виньетками и жанровыми сценками, рисующими немецкую академическую среду. Потому будущие работы Вяч.Иванова о Достоевском приветствуются издателями среди появившихся уже трудов Т.Манна и Г.Гессе. Потому так и влечет к себе символический духовный треугольник "Германия – Россия – Италия", которому

посвящена эта публикация, первая в ряду планируемого последовательного издания переписки Е.Д.Шора с русскими философами. Все особенности авторского стиля писем сохранены. Переписка публикуется по правилам новой орфографии.

* * *

№ 1.

Ф.А.Степун – Е.Д.Шору (рук., открытка)
(в тексте год не указан, на почтовом штемпеле: 29.4.23;
адрес получателя: Herrn Prof. J. Schor
Pension Bieler, Junkerstr. 4
Weimar
Адрес отправителя: Dr. F. Stepun
Moltkestr. 1 Steglitz - Berlin)

29 апр.

Дорогой Евсей Давидович,
едем мы, по всей вероятности, не позднее пятого мая. Во всяком случае, и не раньше третьего. Понедельник пойду брать билеты и выберу день в соответствии с ещё некоторыми неразрешёнными делами: читает приехавший из Гейдельберга проф. Эренберг.[14] Надо кое с кем попрощаться. Надо получить деньги. Думаю, и в душе так

---

[14] Эренберг – Ehrenberg, Hans (1883-1954) – немецкий философ, получил степень доктора философии в 1915 году в Гейдельбергском университете за работу *Hegels erstes System* (Heidelberg 1915). До этого занимался философским исследованием психологии, математическими основаниями кантова понятия чистой науки (*Kants mathematische Grundsätze der reinen Naturwissenschaft*, Leipzig 1910; *Kritik der Psychologie als Wissenschaft*, Leipzig 1910). После I-й мировой войны в результате знакомства с Ф.Розенцвейгом и М.Бубером начинает всё более интенсивно интересоваться вопросами христианской теологии, истории церкви и т. п. В 1923-1925 г.г. выпускает совместно с приятелем Ф.А.Степуна, Н.Бубновым, двухтомный компендиум по истории православия: *Östliches Christentum: Dokumente. In Verbindung mit Nicolai von Bubnoff.* München 1923-1925. В 1925–1929 г.г. участвует в издании журнала *Die Kreatur*, редактировавшегося М.Бубером. Во время нацизма – в эмиграции. После 1945 г. возвращается в Германию, где издаёт труды о Гёте, Паскале и т. п.

себе и назначаю: 5-го, но не позже. Когда приедете к нам, привезите, пожалуйста, папку. Без неё как без рук.

Сердечный привет

Ваш Ф. Степун.

P.S. В Кр.<асный> Крест письмо снести вполне возможно.

№ 2.

Ф.А. Степун – Е.Д.Шору (рук.)

[без даты]

Дорогой Евсей Давидович,

спасибо за книжку *Совр.<еменных> зап.<исок>*, которую получил сегодня утром. Шлю Вам три письма: Бибру[15], который в разговоре титулуется Herr Baron[16], Шлезингеру[17] - и Гану[18]. Надеюсь, что Вы

---

[15] Бибр – речь идёт о бароне фон Бибре, служившем в это время в немецком посольстве в Москве. Вот что пишет о нём Ф.А.Степун, вспоминая об ужине в посольстве в Москве перед своим отъездом из России: "К <...> ужину было приглашено человек 5-6, из которых я никого уже не помню, кроме доктора Г. и красивого молодого барона фон-Бибра, ездившего курьером между Берлином и Москвой." - СТЕПУН Ф.А., Бывшее и несбывшееся. Т.2., New York: Издательство имени Чехова 1956, 422.

[16] Herr Baron (нем.) – господин барон

[17] Шлезингер – Schlesinger, Moritz (1886-1974) – немецкий общественный деятель и дипломат. Принадлежал к известному банкирскому дому. Свою общественную деятельность начал в 1918 г. после перемирия в Первой мировой войне как член комиссии по возврату военнопленных и гражданских интернированных лиц. С начала 1921 г. принимает активное участие в переговорах по установлению торговых отношений с Россией. В 1921-23 г.г. часто бывает в Москве, служит советником торгового отдела немецкого посольства в Москве, принимает участие в переговорах на Раппальской конференции (1922 г.). Шлезингер – один из авторов и воплотителей новой концепции сближения между Россией и Веймарской Германией. В 1933 г. уволен из Министерства иностранных дел Германии за неарийское происхождение. Эмигрировал в США, где находился на государственной службе. Архив М.Шлезингера находится в Йельском университете.

[18] Ган – Dr. Hahn, Bruno (1881-?) – немецкий дипломат. Именно он фигурирует в воспоминаниях Ф.А.Степуна под именем доктора Г., чрезвычайно способствовавшего успешному отъезду Степуна из России во время высылки философов. Dr. Hahn был родом из балтийских немцев. Получил сначала

так или иначе устроитесь. Я написал о заслугах Вашего отца по насаждению в России германской музыки[19], о том, что Вы нужны Веймарской "Bauacademie"[20], о том, что Вы не "faseliger Ausländer"[21]. Впрочем, Вы письма прочтёте. Все три разные и отражают мое разное ко всем отношение. Шлезингеру я написал скупее, так как знаю его меньше других.

О практическом здешнем устройстве напишу Вам подробнее. Цены здесь, в общем, такие же. Комнат в "Pintersthal'e" нет. Каждый день студенты ищут их тоннами. В самом Фрейбурге, может быть, есть, но найти трудно. Остаются пансионы. Есть и в Гюнтерстале[22], есть и в городе. Цена 12, 15 тысяч, с тенденцией к быстрому повышению. Мы едем в Париж только четверг, так что вторник, когда напишу маме[23] и О.<льге> А.<лександровне>[24], мы с Ната-

---

теологическое образование, затем защитил диссертацию по экономической истории во Фрейбургском университете. В 1918 г. назначен начальником пресс-отдела немецкой оккупационной армии на Украине. С 1921 по 1928 г.г. служит в Русском отделе Министерства иностранных дел Германии. В 1929 г. назначен полномочным консулом в Гонконг. Далее его следы теряются.

[19] Отец Евсея Давидовича, Давид Соломонович Шор (1867-1942), был известным пианистом и музыкальным деятелем, основателем знаменитого "Московского камерного трио" (Д.С.Крейн, Р.И.Эрлих, Д.С.Шор) (1898-1926), организатором Бетховенской студии в Москве (1910 г.). В конце 1910-х – начале 20-х г.г. – один из руководителей российских сионистов. С 1927 г. жил в Палестине, где принимал активное участие в музыкальной и общественной деятельности.

[20] Веймарская "Bauakademie" - собственно "Bauhaus" - Staatliches Bauhaus in Weimar – Высшая школа искусства, архитектуры и дизайна, основанная В.Гропиусом в 1919 г. О связях Е.Д.Шора с Баухаузом см. в готовящейся нами к печати переписке Е.Д.Шора и В.В. и Н.Н.Кандинских.

[21] faseliger Ausländer (нем.) – непонятный иностранец

[22] Pintersthal, Гюнтерсталь – пригороды Фрейбурга.

[23] Мать Степуна, Мария Фёдоровна (1861-1941), происходила из шведско-французской семьи, в юности перешла в православие. Сыграла большую роль в жизни Ф.А.Степуна во всём том, что касалось его отношения к России и православию. См. обо всём этом в его воспоминаниях. С 1926 г. М.Ф.Степун жила вместе с сыном в Германии.

[24] О.<льга> А.<лександровна> - имеется в виду Ольга Александровна Шор (псевдоним Дешарт) (1894-1978), двоюродная сестра Е.Д.Шора. До 1914 г. училась во Фрейбургском университете в Германии. Во время Первой мировой войны работала медсестрой в военных лазаретах. О.А.Шор начала интересоваться философией, особенно религиозной, в Москве: участница

шей[25] походим и посмотрим сами; то, что сообщено пока, только сведения с чужих слов.

Ужасно глупо: решив ехать в Париж из Фрейбурга, мы взяли почему-то (все говорили, так нужно) совершенно ненужную бельгийскую визу, не взяли же швейцарской. А прямой путь, конечно, через Базель. Имеет это, конечно, и свою хорошую сторону: швейцарскую визу, за которой надо ехать в Мангейм, взять уже некогда. Обойдёмся без неё, и так сбережём 20 швейцарских франков.

В "Reisebureau"[26] здесь ничего не знают. Вчера напугали меня страшно. Сообщили мне, что билет Базель – Париж стоит 500.000 марок или 81 шв.<ейцарский> франк или 100 долларов. В конце концов после моих упорных протестов выяснилось, что это цена не в Париж, а в Лондон. Я велел запросить Базель; к понедельнику будет только ответ. Если я закажу билет в понедельник, то ехать можно будет только в четверг. В четверг же вечером мы в Париже.

Ну, пока до свидания.

Среду или вторник пишу ещё раз.

Сердечный всем привет.

Вам ещё раз большое спасибо.

Ради Бога, получите деньги и Кагана.[27] А то мне, право, не складно.

"Общества свободной эстетики", входила в религиозно-философский кружок Н.А.Бердяева, сотрудничала с М.О.Гершензоном. В 1921 г. участвует в создании Российской Академии Художественных наук (РАХН, с 1924 г. - ГАХН). Являлась учёным секретарём РАХН. С 1927 г. живёт вместе с семьёй Вяч. Иванова в Риме. Друг, помощник, секретарь Вяч.Иванова, один из редакторов (вместе с Д.В.Ивановым) его посмертного собрания сочинений (Bruxelles 1971-1987).

[25] Наташа – Наталья Николаевна Степун, урождённая Никольская (1886-1961) – жена Ф.А.Степуна. Фигурирует под именем Наташи Никитиной в его воспоминаниях. К ней же обращён философский роман в письмах *Николай Переслегин*.

[26] Reisebureau (нем., устар. правописание) – бюро путешествий.

[27] "... и Кагана" - собств. Коган Александр Эдуардович (1878-1949) – издатель. Один из владельцев издательского концерна "Копейка" (1908-1918). В начале 20-х г.г. эмигрирует в Германию, в Берлин. Здесь в 1921 г. он основывает издательство "Русское искусство", ставящее целью пропаганду русского искусства на Западе, и выпускает на его базе журнал *Жар-птица* (1921-1926), 14 номеров которого по сей день являются образцом художественного издания. В это же время организует русские художественные выставки, выступает в

Наташа и я шлём сердечные приветы.
Жму Вашу руку.
Ваш Ф.Степун

№ 3.

Ф.А.Степун – Е.Д.Шору (рук.)
17.5.23

Дорогой Евсей Давидович,
Ваши дела хуже, чем можно было ожидать. Ибо Фрейбург придирчивее Веймара, главное же, не считается ни с какими прусскими постановлениями. Моя Шлезингерская бумага не произвела на здешнюю полицию никакого впечатления. Я был уже два раза в "Polizeibezirk'e"[28] и всё ещё не получил Aufenthaltsgenehmigung.[29] Сказали, что две недели я имею право жить без неё, а там по возвращении из Парижа вопрос разрешится. Я почти уверен, что он разрешится положительно, но, во-первых, "почти" всё-таки остаётся, а во-вторых, придётся всё-таки хлопотать. Требуют подробной мотивации причины пребывания. Я написал Studienhalber[30], говорят, там придётся, пожалуй, ставить работу по феноменологии и обращаться к Гуссерлю[31] за содействием. Помогает мне также и то, что я живу в гостях у профессора университета, что я

качестве мецената. – См.: Горький и журнальный проект А.Э.Когана. Публикация Л.Флейшмана // Slavica Hierosolymitana IV. Jerusalem: The Magnes Press. The Hebrew University 1979, 268–273. - Здесь, очевидно, имеется в виду журнал *Жар-птица*.

[28] Polizeibezirk (нем.) – районное полицейское управление.

[29] Aufenthaltsgenehmigung (нем.) – разрешение на пребывание в Германии.

[30] Studienhalber (нем.) – с целью учебы в университете.

[31] Гуссерль – Husserl, Edmund (1859-1938) – немецкий философ, основатель феноменологии – одного из центральных направлений философии XX в. С 1916 г. – ординарный профессор Фрейбургского университета по кафедре философии; с 1928 г. на пенсии. В 1936 г. с Гуссерля официально было снято звание профессора, и он был лишён степени доктора.

Dr. Баденского университета[32] и был раньше иматрикулирован[33] во Фрейбурге.

Конечно, Вы были бы сразу устроены, если бы Вам удалось иматрикулироваться, но это в этом семестре Вам уже удасться не может, так как все льготные сроки уже пропущены. Зависит же день не от профессуры, но от правительственной комиссии.

Я не теряю надежды и не хочу Вас обескураживать. Не думаю, чтобы Вы, отстояв у большевиков свою московскую квартиру, не сумели бы иматрикулироваться и прописаться во Фрейбурге. Но сообщаю лишь то, что предстоит борьба.

План действий, по-моему, следующий. Вам надлежит выждать в Берлине нашего возвращения из Парижа, куда мы выезжаем лишь завтра, 18-го утром. Когда я Вам сообщу, что я благополучно прописался, Вам надлежит срочно двинуться сюда и поселиться в Stephanie[34], где мы вчера с Наташей были, рекомендовали Вас и узнали, что в Stephanie можно прожить непотревоженными до 6 недель. Сейчас там комнаты нет, но как только мы приедем из П.<арижа>, мы Вам её закажем. Затем начать хлопотать по иматрикуляции себя и жены на следующий семестр. Иматрикуляция производится пофакультетно. Каждый факультет имеет свою комиссию, состоящую из профессоров. Тут мы с Вами, конечно, найдём нужные пути.

Я думаю, что написал всё. Да, пансион полный в Stephanie стоит сейчас 10000.

Теперь к Вам просьба. Наташа получила из Поповки[35] письмо от Гили Никольской: Вам, думаю, памятна таковая супруга Ник.Ник.Никольского.[36] У неё есть дочь – Марина. У дочери –

---

[32] "... я Dr. Баденского университета" - Ф.А.Степун получил звание доктора в Гейдельбергском университете, находящемся в той же земле Баден-Вюртемберг, что и Фрейбург.

[33] "... был раньше иматрикулирован во Фрейбурге" - т. е. был студентом Фрейбургского университета; от нем. Immatrikulataion – запись, регистрация в университет (Matrikel – список студентов университета).

[34] "Stephanie" - название пансиона во Фрейбурге.

[35] Поповка – название родового поместья Никольских; в мемуарах Ф.А.Степуна называется Ивановкой.

[36] Речь идёт о Николае Никольском, брате жены Ф.А.Степуна, и его семье, живущих в Поповке. Как предполагают, изменение имён, фамилий и названия родового поместья Никольских в *Бывшем и несбывшемся* (так, Николай назван

предельное худосочие, если не туберкулёз. Против этого зла ей помогает несколько неточно поименованный препарат, которого в России нет. Наташа Вас очень просит, если можно, добыть в Берлине два пузырька этого препарата (они в коробках) и переправить их в Москву или с Р.М.[37], паче чаяния её любезность ещё не окончательно забастовала, или через +[38]. Наименование таково: Sirolin Hoffman – La Roche et C° Basle. Фирма начертана невразумительно. Какой-то перепуск [прим. ред.: так!] французского и немецкого. Но, думаю, Вы этим не затруднитесь. Кончаю. Очень спешу. Крепко жму руку. Наташа шлёт привет. Телеграмму получили. Спасибо. Сердечный привет Ел.<ене> Ал.<ександровне>[39] и всем Вашим. Погода здесь душегубная. Холод, дождь, каприз.

№ 4.

Е.Д.Шор – Ф.А.Степуну (маш.)

Берлин 30.V.23

Дорогой Фёдор Августович,

Очень тронут Вашими заботами обо мне. Думаю и я, что в конце концов все устроится. Здесь, в Берлине, по-видимому, все налаживается благополучно: уж очень я нужен Веймарской Академии! ну как меня такого из Германии выгнать. Письмами Вашими я пока не воспользовался, и думаю, что обращусь только к Хану[40] для того, чтобы съориентироваться в общем положении интересующего меня вопроса и, быть может, установить с ним информационный контакт на будущее время. Вы замечаете, как существо излагаемых мною дел определяет стиль письма и вызывает какие-то советские реминисценции.

Андреем) обусловлено тревогой Степуна за родных жены, оставшихся в Советском Союзе.

[37] Р.М. - очевидно, имеется в виду Роза Моисеевна Шор, мать Ольги Александровны и тётка Е.Д.Шора.

[38] Имеется в виду Красный Крест.

[39] Первая жена Е.Д.Шора и его кузина, Елена Александровна Ковалёва.

[40] Хан, он же Ган – см. прим. 18 к письму № 2.

Ваши поручения я исполнил: Л.Браун[41] и Сиролин уже в Москве. После непродолжительной, но жаркой борьбы с тетушкой мне удалось убедить ее взять с собой и то, и другое. Пытался я дать ей два флакона Сиролина, но пришлось ограничиться одним: Ваше письмо пришло накануне её отъезда, и у меня не хватило времени для достаточной предварительной подготовки и обработки её нравственного сознания. Я надеюсь, что второй флакон (говорят, что это такое слабое средство, что надо не меньше двух порций) возьмет с собой Ю.Д.Энгель[42], который на днях едет в Москву.

Через Кр<асный>Кр<ест> мне удалось послать только одну посылку. Эрихсон[43] там больше не служит. По счастью, я догадался присоединить к сигарам *Переслегина*[44], *Мысли о России*[45] и письма и послать все это "лично". Неуверенность в немецком языке мне все еще сильно мешает. Но все же я убедил Кр<асный>Кр<ест>, что Цейс[46] с нетерпением ожидает Вашей посылки.

---

[41] Л.Браун – скорее всего, речь идёт о немецкой писательнице Lily Braun (урожд. Lily von Kretschman; von Gižycki, Braun) (1865-1916), авторе книг *Weimar Gesellschaft und das "Chaos"* (1892), *Die Frauenfrage* (1901), *Im Schatten der Titanen. Memoiren einer Sozialistin* (1908), *Die Frauen und der Krieg* (1915).

[42] Энгель, Юлий Дмитриевич (Йоэль Энгель) (1868-1927) – русско-еврейский композитор, музыкальный издатель и общественный деятель. Учился в Московской консерватории. В течение многих лет был главным музыкальным редактором и критиком газеты *Русские Ведомости.* В 1900 г. занялся аранжировкой еврейских народных песен. Автор и издатель музыкальных произведений, созданных по мотивам еврейского фольклора. Основатель Общества еврейской народной музыки (1908). В 1924 г. уехал из Германии в Палестину. Ю.Д.Энгель был первым учителем музыки Б.Л.Пастернака.

[43] Эрихсон – неустановленное лицо.

[44] *...Переслегина* - философский роман в письмах Ф.А.Степуна *Николай Переслегин* печатался в 1923–25 г.г. в журнале *Современные записки.*

[45] *Мысли о России* - серия статей Ф.А.Степуна, печатавшаяся в журнале *Современные записки* в 1923-28 г.г.

[46] Цейс – Zeiss, Heinrich (1888-1949) – врач-гигиенист. В 1912 г. получил степень доктора медицины во Фрейбургском университете. Принимал участие в чрезвычайной миссии немецкого Красного Креста в Москве с 1921 по 1924 г.г. После этого остался в Москве в качестве руководителя бактериологического центра при Московском институте экспериментальной терапии им. Тарасевича. С 1925 г. – титулярный профессор Берлинского университета народной гигиены. С 1933 г. – член руководящего совета этого университета. В 1949 г. умер во Владимирской тюрьме.

Как Вы полагаете, удобно послать Цейсу еще сигар и приложить к ним несколько писем, книг и т. п. для дружественной передачи?

С нетерпением жду Вашего письма. Берлин надоел мне и хочется выбраться в Германию. Если в Стефани не будет первые дни свободных комнат, я мог бы пожить первое время в гостинице: в гостиницах, кажется, прописываться не нужно; вряд ли это будет дороже, чем в Берлине, где пансион мне обходится 22-25000 в день.

Не дождусь услышать от Вас рассказа о парижских впечатлениях.

Сердечный привет Наталии Николаевне

№ 5.

Ф.А.Степун – Е.Д.Шору (рук.)
(без даты)

Дорогой Евсей Давидович.

Третьего дня мы прибыли из Парижа. Вчера снова прописался. Мое мотивированное прошение ещё не разрешено. Wohnungsbescheinigung[47] я всё ещё, таким образом, не получил. Но в отношении меня, думаю, это только заканителившаяся формальность. Жизнь за 10 дней Парижа тут вскочила дико. Но это ведь везде. Итак, по моим размышлениям, всё в порядке на предмет Вашего скорого прибытия в благословенный, но совершенно издождившийся Фрейбург.

С моим делом в Париже я покончил, хотя на материально менее выгодных основаниях, чем предполагалось. То, что считал мне предложенным за месяц, предлагалось, оказывается, за книжку. Ну, всё равно, из Фрейбурга я ведь чрезмерно интенсивно действовать не могу. Имени я также не даю. Ну, а за анонимное консультирование и 200 фр.<анков> в месяц, пожалуй, хватит.[48] С осени при переезде в Берлин условия можно будет пересмотреть.

---

[47] Wohnungsbescheinigung (нем.) – подтверждение проживания, прописка.

[48] По-видимому, речь идёт о сотрудничестве с журналом *Современные записки*, где в это время печатаются произведения Ф.А.Степуна. С 1925 г. журнал приглашает его для более постоянного сотрудничества – см. об этом: ДЭВИС Д., Переписка редакторов журнала *Современные записки*. // Культурное

Книги для Вас заказал у Поволоцкого.[49] На складе у него их не было. Вероятно, они на днях прибудут сюда, во Фрейбург. Наталья Николаевна с невероятным упорством искала "Шипр" "Коти" предначертанного формата. Установлено с абсолютной точностью, что означенный формат и означенная упаковка прекращены уже давно производством. Отсюда вырастала антиномия, идти ли за точностью "букета" или за точностью "образа". Моё пристрастие к безобразности и музыкально-ароматическое восприятие мира победило, и мы купили другой формат, другой флакон, но тот же "звук".

Ну, Евсей Давидович, пока кончаю. Ждём Вас в срочном порядке. Только что получил Ваше письмо. Относительно Красного Креста думаю написать Цейсу. Он, наверное, найдёт возможность как-нибудь крепче связать нас с собою. Пересылаю Вам пока 3 *Переслегина* и три *Мысли о России*. Для Малаховки, Поповки и Знаменского.[50] Может быть, к Вашему отъезду выйдет *Театр*[51]. Тогда очень просил бы переслать по тем же адресам и это моё произведение.

Пока кончаю.

Крепко жму Вашу руку.

Сердечный Вам и всем привет.

Ваш Ф.Степун.

Наведайтесь, пожалуйста, к Наталье Васильевне Крандиевской-Толстой. Имел сведения, что она 5 июля со всей семьёй едет в Москву, где Алексей Николаевич снял в Малаховке дачу.[52] Может быть, она согласится кое-что взять с собою. Было бы очаровательно.

наследие русской эмиграции: 1917–1940. В двух книгах. Книга вторая, М.: Наследие 1994, 36.

[49] Поволоцкий – речь идёт о популярном книжном магазине в Париже: J. Povolozky & C-ie, éditeurs, 13, rue Bonaparte, Paris, 6-e.

[50] В селе Знаменском работал зять Ф.А.Степуна, Николай Никольский, а в Малаховке жила мать Степуна. О Поповке см. выше.

[51] *Театр* - речь идёт о книге Ф.А.Степуна *Основные проблемы театра*, написанной ещё в России, в Поповке, и вышедшей в 1923 г. в Берлине, в книгоиздательстве "Слово". В 1932 г. вышел немецкий перевод книги под заглавием *Theater und Kino* (Berlin: Bühnenvolksbundverlag).

[52] Наталья Васильевна Крандиевская-Толстая (1888-1963) – поэтесса, в это время жена А.Н.Толстого (1882-1945). С июля 1919 г. по май 1923 г. находились

Советую приехать во Фрейбург утром (через Франкфурт). Оставить все вещи на вокзале и сесть тут же у вокзала на трамвай, и, взяв "Umsteigen"[53], непосредственно направиться к нам, в Günterstal по известному Вам адресу. Мы Вам покажем сначала здешние пансионы. Может быть, Вы решите поселиться за городом. Если нет, проедем в город. Это будет вернее, чем ехать прямо в Стефани.

Если будете усталым и не захотите прямо с дороги ехать к нам, пройдите опять-таки с одним чемоданом в Hotel "Post" или "Victoria" тут же рядом и приезжайте к нам после обеда.

Только не связывайтесь сразу.

Ну, кажется, я уже слишком много проявил попечения. Но мне хочется, чтобы Фрейбург Вам понравился.

№ 6.

Е.Д.Шор – Ф.А.Степуну (маш.)

Берлин 17 июня 1923.

Дорогой Фёдор Августович,

Сердечно благодарю Вас за Ваше внимание; мои почтительные извинения передайте, пожалуйста, Наталии Николаевне. Я в самом деле не желал доставить столько затруднений своей просьбой и в дальнейшем буду выражать свои желания более эластично. Мне, право, очень совестно, что Вам привелось из-за меня терять время в Париже. Хоть сознаюсь, "Шипр" меня очень радует. Немецкие духи, как прусское Рококо, с которым я только что познакомился в Потсдаме, представляет собой большого стиля подделку под французский букет.

Вы, вероятно, считаете меня дезертиром существенной жизни и научной работы. Но что делать: только 15 получил, наконец, долгожданную бумагу. На основании "горячей" поддержки VI (художественного) Отделения Министерства Иностранных Дел и распоряжения Паспортного Отдела того же министерства Президиум Полиции выдал мне разрешение на жительство в Берлине до 12 июля

в эмиграции (Париж, Берлин). Здесь речь идёт об их возвращении в Советскую Россию.

[53] Umsteigen (нем.) – билет с правом пересадки.

1924 (24!) года и тем самым снял запретительный штемпель с моего паспорта. Теперь всякая местная власть имеет право запретить мне проживание в соответствующей местности: раньше она могла только запрещать мне это. Самое трудное сделано, и я, наконец, получаю возможность снять с себя столь неприличное обличие "русского профессора" и превратиться в старого студента.

Вашу приписку о Красном Кресте и присылку оттисков я понял как положительный ответ на мой запрос о сигарах. Завтра попытаюсь снова убедить Кр<асный> Кр<ест> о срочности Вашей посылки.

Наталия Васильевна едет в Россию не раньше, чем через месяц. За ней сюда приедет Алексей Николаевич[54]. Желая испытать ее отношение к передаче посылок в Россию, я просил ее взять с собой бутылочку Сиролина (поездка Энгеля, который обещал мне взять Сиролин, откладывается на неопределенное время). Нат.<алия> Вас.<ильевна> согласилась на это и тут же предупредила о категорической невозможности взять с собой какую бы то ни было иную вещь.

Я думаю выехать из Берлина в среду или четверг. Поступлю по Вашему указанию: остановлюсь в гостинице, оставлю за собой свободу действий и во вторую половину дня приеду к Вам. О дне приезда извещу Вас точно, чтобы внезапным посещением не нарушить Ваши планы.

Чувствую, что своими попечениями обо мне Вы ставите новый рекорд своей деятельности.

№ 7.

Ф.А.Степун – Е.Д.Шору (рук., открытка).
(без даты, на штемпеле: 16.2.24;
адрес получателя: Herrn J.Schor.
Güntersthal
Pension Schauinsland).

Дорогой Евсей Давидович.
Завтра в 2 часа ровно – блины перестаиваются – ждём Вас к нам.

---

[54] См. примечание 52 к письму № 5.

Блины по случаю прибывшей из Москвы по адресу А.К.[55] икры.

Пока всего хорошего.

Сердечный привет.

Ваш Ф.Степун.

№ 8.

Ф.А.Степун – Е.Д.Шору (рук., открытка)
(без даты, на почтовом штемпеле: 7.3.24,
адрес получателя: Signora E. Scior
via Leopardi 54
presso Balducci
Roma - Italien).

Дорогой Евсей Давидович.

Куда… куда… Вы удалились?.. Наташа очень беспокоится, что от Вас нет никаких известий. Уверяет, что Вам свойственно писать. Страдает, что не написала Вам открытки. Кон[56] ждёт Вашего реферата. Я умираю с каждым днём… в попытках объять необъятное. *Совр.<еменные> записки* требуют мыслей.[57] И хочу писать *Переслегина*. Бердяев бухнет под пером.[58] Пост наступает. Я работаю

---

[55] А.К. – имеется в виду Александра Клавдиевна Томилина, дочь известного в Москве банкира Томилина. В данное время училась в Германии истории искусств. Ф.А. и Н.Н.Степуны принимали большое участие в ее судьбе. А.К.Томилина часто упоминается в их письмах наряду с Е.Д.Шором как близкий человек. См. также письма № 11, 14,

[56] Кон – Cohn, Jonas (1869-1947) – немецкий философ и социолог. Учился в университетах Лейпцига, Гейдельберга и Берлина. Один из выдающихся представителей неокантианской школы философии. Особенно известен своими работами по эстетике и философии культуры. В 1901 г. назначен ординарным профессором по кафедре философии Фрейбургского университета. Во время нацизма уволен из университета и лишен звания профессора. В 1939 г. эмигрировал в Англию. После Второй мировой войны возвращается в Германию.

[57] Имеются в виду *Мысли о России* Ф.А.Степуна.

[58] Имеется в виду статья Ф.А.Степуна *По поводу письма Н.А.Бердяева* (напечатана в *Современных записках* 24, 1925, 304-320), представляющая собой ответ на статью Н.А.Бердяева *В защиту христианской свободы (письмо в редакцию)* (Там же, 285-304).

после обеда в библиотеке. Но вчера и сегодня у меня столпотворение в душе. Вчера меня уже в 11 утра атаковал брат жены Чижевского[59], а сегодня пастор Брюс[60], вечер<ом> которого сменил Кон, сменённый г<оспо>жою Леман.[61] Одновременно наступает Гейдельберг в лице Эл. Карл. Винокуровой[62], едущей к нам гостить. Денег у нас ни копья. Опять на содержании у Клавдии.[63] Позор.

Сердечный привет Вам и Ел.<ене> Ал.<ександровне>. Уязвите Яковенко[64] вопросом денег и *логоса*.[65] Он молчит, *логос* расстраивается, кажется. А я пишу Бердяева вместо *Переслегина*. Что за мура. Пришла открытка от Липянского.[66] Хочет вернуть Вам долг. Куда переслать <?> Ваш Ф.Степун.

---

[59] Чижевский, Дмитрий Иванович (1894-1977) – украинский эмигрантский литературовед. Специалист по истории русской и украинской литературы. Учился философии во Фрейбургском и Гейдельбергском университетах. В 1924-1932 г.г. жил в Праге, где преподавал украинскую литературу в Украинском Педагогическом институте (позднее – Украинский Университет). В 1932-45 г.г. преподает литературу в университете Галле/Заале (Германия). С 1945 по 1949 г.г. – доцент Марбургского университета. С 1956 г. – приглашенный профессор Гейдельбергского университета.

[60] Неустановленное лицо.

[61] Неустановленное лицо.

[62] Неустановленное лицо.

[63] Неустановленное лицо.

[64] Яковенко, Борис Валентинович (1884-1949) – русский философ. В 1906 –1908 г.г. учился в Гейдельберге и Фрейбурге (у Риккерта). В 1910 г. возвратился в Россию. Вместе с Ф.А.Степуном основывает русскую серию международного философского журнала *Логос*. В 1913 г. выехал в Италию, где работал сотрудником русского посольства. В 1924 г. переехал из Италии в Чехословакию. Участник международных философских конгрессов, соредактор (вместе с Ф.А.Степуном) возобновленного русского журнала *Логос* (Praha 1925 – 28 г.г.). Автор *Истории русской философии* (Praha 1938 – на чешском языке). Скончался в Праге в 1949 г.

[65] "*...логоса*" - см. сноску 64; полное название журнала: *Логос. Международный ежегодник по философии культуры.* Изд. под ред. С.И.Гессена, Ф.А.Степуна и Б.В.Яковенко. – Praha: Изд-во Пламя.

[66] Липянский, Александр Маркович (р. 1904) – французский философ и политический деятель, известный во Франции под именем Alexandre Marc. Один из основателей федералистского движения в Европе, выступавшего за отмену национального суверенитета и создание Европейской Федерации. Родился в еврейской семье в Одессе и, будучи подростком, вместе с семьей эмигрировал во

№ 9.

Ф.А.Степун – Е.Д.Шору (рук., открытка)
(без даты, на штемпеле: 3.4.24
адрес получателя: Herrn E.Schor
Lessingstr. 2
Freiburg / Br.)

Только сегодня получили, дорогой Евсей Давидович, мы с Н.<атальей> Н.<иколаевной> чехословацкую визу. Уезжаем завтра в 8 утра. Кроме "врагов"[67] - 9-го, читаю 11-го в Берлине на немецком

Францию. Окончил среднюю школу в Париже, учился философии в Йенском университете в Германии. К этому времени относится его знакомство с Е.Д.Шором и Ф.А.Степуном. Затем возвращается во Францию, где в 1927 г. получает диплом кандидата права. Работает в издании "Hachette" в Париже, основывает независимое пресс-агентство "Pax Presse". В 1929 г. создает молодежную персоналистскую организацию "L'Ordre Nouveau". К этому времени относится возобновление его переписки с Е.Д.Шором (публикацию см. в другом месте). В 1933 г. переходит в католицизм. С 1932 г. – редактор философского журнала *L'Esprit*. Автор книг о Прудоне, Ницше и Пеги.

После Второй мировой войны посвятил себя европейскому федералистскому движению. Автор многих книг по проблемам федеральной Европы, от ее зарождения после Второй мировой войны вплоть до конца 90-х г.г. XX в.

[67] "... врагов" - речь идет о статье Ф.А.Степуна *Мысли о России.* IV (Современные записки 19, 1924, 296-333). В этой статье Ф.А.Степун, отстаивая идеалы Февральской революции, анализирует нападки на демократию со стороны тех представителей эмиграции, которые видели в ней корень всего зла, причиненного России Октябрьским переворотом. В своем исследовании Степун, в частности, пишет: "Мои схематически закрепленные враги демократии представляют собою, таким образом, некие типизированные образы, но не столько образы отдельных людей и человеческих групп, сколько образы действующих в людях энергий.

Обыватели, ренегаты, покаянники, черносотенные персонажи, оборотни, идеологи – все это в моем ощущении типизированные обличья борющихся против демократии социально-психологических энергий". (Указ. соч., 314). В конце статьи Ф.А.Степун приходит к следующему выводу: "Самою страшною для демократии его [прим. ред.: оборотничества] цитаделью является всё нарастающее сближение между обоими полюсами русской политической жизни: между вечерней зарёй чернеющего коммунизма и стремящейся к красному восходу монархической ночью. Это факт. Всё чаще встречаемся мы с его отражением в теоретических построениях тех идеологов антидемократизма, что

языке. Организует та же гимназия. По-моему, верный провал, но моя антрепренёрша, Гуса Познер[68], - женщина мужественная. Посмотрим, что выйдет.

В Праге тоже намечалась немецкая лекция, но, думаю, сорвётся, так как на Прагу ввиду запоздания визы у меня всего только 4 дня. А едем мимо Дрездена. Ужасно всё выходит глупо. Нужно, чтоб всё делала единая антрепренёрская воля, но таковой нет, и потому многое останется за бортом.

Вы простите грязь и начертательную неврастению этой открытки. Очень поздно, очень устал и очень спешу.

Вам за Ваши труды пожизненное спасибо. Всего хорошего. Н.<аталья> Н.<иколаевна> и я шлём сердечные приветы.

№ 10.

Ф.А.Степун – Е.Д.Шору (рук., открытка)
(без даты, на штемпеле: 12.4.24,
адрес получателя: Herrn Dr. E. Schor.
Lessingstr. 2
Freiburg / Br.)

Дорогой Евсей Давидович.

Вчера получил Вашу телеграмму. Очень опечалился и ничего не понял. Выходит, кажется, что Вам отказали в наказание за нелегальное пользование семинаром. Напишите мне, пожалуйста, в самом срочном порядке открытку во Франкфурт. Untermainkai, 3. Dr. Simon.[69] – В чем, собственно, дело. Я созвонюсь с Министерством в

представляют собой осознание всех противодемократических энергий русской жизни и потому, быть может, наиболее влиятельных врагов демократии". (Там же, 332-333).

[68] Неустановленное лицо.

[69] Dr. Simon, Heinrich, псевдоним – Heinrich Anton, (1880-1941) – немецкий журналист и издатель. Внук основателя газеты *Frankfurter Zeitung*, Леопольда Зоннемана. Симон учился философии, экономике и истории культуры в Берлинском и Фрейбургском университетах. В 1905 г. получил звание доктора философии. В 1906 г. становится сотрудником семейной издательской фирмы "Verlag Societäts-Druckerei" во Франкфурте, тогда же становится членом редакционного совета *Frankfurter Zeitung*, ответственным за редакционные статьи. Его статьи быстро завоёвывают популярность. В 1914 г. становится

Карлсруе, может быть, и у Симона есть связи. *Frankfurter Zeitung* всё же самая большая демократическая газета Бадена. Если наладится дело с газетой, и на страстной будет приём, то, может быть, мы заедем в Карлсру́е. Очень меня всё это печалит, но главное 3 апр.<еля>. Не падайте только духом. Авось, справимся. Жду Вашего письма. Писем сюда не пересылайте. Приедем ср.<еду>
<-> четверг. Немецкая лекция в Праге провалилась. Было человек 30.

Целую Вас.
Ф.С.

№. 11.

Н.Н.Степун – Е.Д.Шору (рук.)
7-го февраля 1925 г.

Евсей Давидович, дорогой, всё время собираюсь писать Вам, много думаю о Вас. Начала писать вчера, а заканчиваю уже в воскресенье, внизу, в салоне, среди шепчущих кругом французов. Фёдор ужасно спешит с *Мыслями о России*, которые непременно надо кончить к среде, так что Вы себе представляете нашу очередную панику. *Современные записки* дали нам аванс и потому ждут статью без всякого снисхождения; а писать тут мысли, которые внутренне Фёдора интересуют меньше, чем люди, очень трудно, потому что хочется "и в город, и к людям". Мы же живём сейчас совсем, как в глухой провинции, сидим дома, изредка ходим по городу, едим в паршивеньком ресторане и всё надеемся, что когда кончится статья, то всё образуется: "вот приедет барин, барин всё рассудит". Боюсь только, как бы и наш барин "слёз не вытер и не уехал бы в Питер".

Ну, а пока что мы всё-таки в первые дни здешней жизни перевидали очень много людей, кажется, всех. Нам все очень радовались, и когда кончится статья, то опять будем без конца ко всем ходить. В общем, эмиграции тут живётся не слишком хорошо: все очень тоскуют (тут все старые эмигранты!), а главное, хоть и не

председателем редакционного совета *Frankfurter Zeitung*. С 1916 г. – владелец газеты и издательства. В 1934 г. эмигрирует в Палестину. Основатель и первый директор Палестинского филармонического оркестра. В 1939 г. эмигрирует в США. Автор книг *Leopold Sonnemann bis zur Entstehung der Frankfurter Zeitung* (1931) и *Palestine Listens To Its Orchestra. Personal Reminiscences* (1939).

голодают, но работают с утра до ночи, никаких радостей нет, и, кроме того, политически все очень расслоены и крайне враждебны к противникам.

Париж сам очень прекрасен, похож сейчас на старую гравюру, ну, а толпа как-то стала иной. Вместо женщин – накрашенные однотипные "фикочки", которые, мелко семеня розовыми, выше колен открытыми ножками, придают улицам вместе с автомобилями какое-то беспокойное движение, что крайне противоречит всей архитектуре города, а хорошо только по вечерам, когда всюду горят тысячи тысяч огней, и города нет, а есть только свет, стонущие крики автомобилей и безудержное течение тысячей существ…

Мы проживём тут, верно, до начала марта, потом едем в Прагу недели на две, а там домой – куда ещё, неизвестно. Шубу мне переделали на парижский лад, из большой вещи осталась какая-то маленькая обёрточка. Хоть и модно, и на вид я тонкая, а всё же жалко, что хорошая, тёплая шуба уничтожилась и за это ещё 200 франков взяли. Ещё есть чёрное обтяжкой платье, шёлковое, так что Мельгунов[70] даже решил, что я стала парижанкой.

Ну, пока до свидания, Евсей Давидович, выздоравливайте поскорее, ото всей души желаю Вам всего самого лучшего и шлю Вам свой самый душевный привет.

Наталья Степун.

Фёдор шлёт Вам свой привет. Если будете чувствовать себя хорошо, может, напишете нам. Очень будем рады. 100 марок оставьте себе в зачёт нашего Вам долга. Чувствую, как Клавдюшка на меня рассердится, что не ей пишу.

---

[70] Мельгунов, Сергей Петрович (1879-1956) – историк, публицист, политический деятель. Один из лидеров партии трудовиков во время Февральской революции. Один из руководителей Союза Возрождения России во время гражданской войны. В 1922 г. выслан за границу. В эмиграции продолжает политическую деятельность и занимается историей Февральской и Октябрьской революций. Наиболее известные труды: *На путях к дворцовому перевороту* (Paris 1931), *Золотой немецкий ключ большевистской революции* (Paris 1940).

№ 12.

Е.Д.Шор – Н.Н.Степун (маш.)
(без даты)

Многоуважаемая Наталия Николаевна

Направляю это письмо Вам, п.<отому> ч.<то> боюсь нарушить работу Федора Августовича. Вам судить, надо ли – и если надо, то когда – передать это письмо Фед.<ору> Авг.<устовичу> или направить его в корзину для бумаги. Я же пишу, п.<отому> ч.<то> слишком люблю Федора Августовича, чтобы не бояться за него.

Страшит меня не то, что его статья (в своей "провокаторской" части) растревожит открытые раны всех оставшихся в России культурных людей; что она, быть может, исказит общественный образ Фед.<ора> Авг.<устовича>; что, отдалив возможность возвращения в Россию, она в то же время даст какое-то новое оружие большевикам в их борьбе против интеллигенции; что фронт врагов и недругов Фед.<ора> Авг.<устович>а сомкнется сплошным кольцом и придется встретиться ему с живой стеной ущемленных, обиженных и оскорбленных людей.

Все эти случайные последствия статьи, быть может, и не произойдут, и не они страшны. Страшно лишь то, что все эти последствия могут оказаться результатом недоразумения, терминологической неточности.

Мне думается, что многообразие душевных обличий, по которым скиталась русская душа во время революции, неправомерно терминировать словом "провокаторство". "Провокатор" в традиционно-историческом смысле, в том смысле, который принят русской жизнью и мыслью, не тот, кто имеет много душ или много обличий своей души, но тот, кто обличия своей души с равной заинтересованностью и равной активностью продвигает одновременно в жизнь.

Поэтому подпольный революционер монархического периода, скрывавшийся под маскою разносчика, купца, присяжного поверенного, кого угодно, не провокатор, а именно революционер.

Поэтому и кадровый офицер на службе Красной Армии, сколько бы он ни мечтал о победе белых войск, не становится в силу своих мечтаний провокатором, хотя мечтания его – несомненная

гарантия того, что в решительный момент он может оказаться ренегатом.

Я думаю, что надо резко отграничивать явление актерства – универсальное и лишь акцентированное революционным сдвигом душевных содержаний и социальных форм, их необычною перетасованностью – от явления провокаторства. Провокаторство – это не только многообразие душ и обличий на территории политической жизни, но и политика плюрализации своей судьбы.

Наконец, все нравственно-политические понятия не отделимы от своего Телоса.[71] Общественные типы, образования, композиции существенно телеологичны. Лишать их присущего им целевого значения – даже во имя их религиозного углубления – значит в корне изменять их смысл. Это позволяет, правда, незаметно переливать все политическое содержание из понятия в понятия, но и стирает в конце концов все контуры понятий, лишает понятия их логической природы и, вознося их в метафизическую глубину, пригашает их понятийный смысл.

Как ни соблазнительно такое преодоление границ понятий, хоть и является оно методом художественного овладения словами, все же, думается мне, использование его в публицистической статье, в общественном, почти партийном журнале может стать нарушением границ статьи как формы творчества.

Я отнюдь не претендую на четкое и окончательное определение понятия провокаторства. Я хочу лишь заразить Вас своими сомнениями в правильности его употребления в статье Фед.<ора> Авг.<устовича>. Хочу лишь несколькими примерами показать, что понятие это имеет свой особенный смысл не в том, в чем оно перекликается с другими понятиями, но в том, чем оно отличается от них. Оттого, что актер, как и провокатор, имеет несколько лиц, он не становится еще провокатором. Скорее, провокатора можно назвать актером (кто же в конце концов может утверждать, что он не актер, что актером он никогда не был?), чем актера провокатором.

Есть же различие между заговорщиком, который пробирается во вражеский лагерь для разрушения этого лагеря, и провокатором, который организует и полицию, и революцию, и – двойной игрой нейтрализуя свою деятельность – создает усиленный резонанс

---

[71] телос (греч.) – τελος – цель.

исторических сил. Наличие напряжения и единства деятельности характерно для революционера, заговорщика; отсутствие преобладающего, руководящего направления деятельности характерно для провокатора, какие бы внешне-внутренние совпадения этих форм жизни ни были.

Но это – уже вознесенный провокатор. Провокатор просто имеет (или думает, что имеет) основное направление своей работы: именно то, которое все же гарантирует ему максимально возможную безопасность и единственно возможную прибыльность. Этим определяются, мне кажется, нравственные границы провокаторства. Бескорыстное, идейное провокаторство – провокаторство ли это?

Конечно, понять жизнь возможно только из ее религиозных или метафизических глубин. Но в поисках метафизической природы явления лишать его его жизненных, этических, эстетических и всяких других смыслов не значит ли это в конце концов лишать явление его лица, лишать мир его многообразия, не значит ли это – опуститься в такие глубины, где воистину нарушаются все границы, стираются все контуры, где господствует святая тьма, рассказать которую возможно лишь благоговейным молчанием?

Убийство, конечно, всегда убийство. Но ведь есть же какое-то различие между священной войной, крестовым походом и убийством с целью грабежа?

В публицистической статье снимать с общественного явления его политический, нравственный, жизненный смысл – не значит ли это извращать это понятие и в каком-то последнем смысле - извращенным понятием развращать смысл?

Простите, Наталия Николаевна, что я пишу так резко. Причина моей резкости – все та же моя любовь к Федору Августовичу, которая заставляет меня – против всех моих обычаев и правил – вмешиваться в не свои дела. Когда я третьего дня впервые услышал эту часть статьи, она очаровала меня своей художественностью и глубиной; чем больше я думаю о ней теперь, тем страшнее становится за ее действие. И страшит меня, как я уже сказал, возможность недоразумения.

Примечания.

Письмо является реакцией Е.Д.Шора на устное изложение основных моментов статьи Ф.А.Степуна *Мысли о России.* IV, позднее опубликованной в *Современных записках*. Скорее всего, имеется в виду следующий, типичный для

пространной статьи Степуна, пассаж, из которого можно сделать вывод о произошедшем в России изменении самой человеческой природы под влиянием большевизма: "Куда ни посмотри, все сдвинулось и переменилось; почти все обличья переехали на новые квартиры.

Очень улучшилось социальное положение обывательщины. Из темных, сырых подвалов чиновничьих, купеческих и мещанских душ она, если и не окончательно, то все же, кажется, не на короткий срок переехала в светлые хоромы художественного и философского творчества.

Сильно зато ухудшилось положение черносотенства.

До войны оно привольно бражничало в запущенных особняках сановных, генеральских и охотнорядских утроб, а теперь, по причине их полного разгрома, зачастую бедствует на пыльных чердаках интеллигентского сознания. Часто также случается, что за типичным фасадом «светлой личности» - прекрасное лицо, благородная осанка, умные очки и независимая борода – откровенно проживает типично ренегатское обличье, стучит новенькими каблуками по скрипучим половицам ветхого флигелька, стараясь доказать всему миру, что не только оно само, но и родители его здесь родились.

Но все эти изменения – совершенные, конечно, пустяки по сравнению с тем полным переломом, который претерпела жизнь оборотнического обличья. Раньше оно почти исключительно ютилось по вонючим каморкам, по захарканным душам агентов тайной полиции. Теперь не то, теперь оно свободно шатается по всем путям и перепутьям русской жизни, торчит чуть ли не на каждом перекрестке, ночует на любой площади, на каждом вокзале и нет-нет да и мелькнет перед нами совсем неожиданным выражением на давно знакомом лице…

Шпики, охранники и провокаторы – вероятно, вечные спутники всякой государственной власти, и не они те враждебные демократии оборотни, о которых идет речь. Оборотни как враги демократии, как существа, порожденные страшною смутою наших дней, никакого постоянного жительства в социально определенных лицах вообще не имеют. Невидимыми обличьями шмыгают они и шныряют решительно повсюду, заглядывают в темные углы самых, казалось бы, безупречных сознаний, нагло хлопают дверьми вчера еще неподкупных сердец" (Современные записки 19, 1924, 314-315); "Как черносотенный персонаж является потенцированным обывателем, так и оборотень является потенцированным ренегатом. В основе обыкновенного обывательского ренегатства лежит почти всегда стремление к самозащите. В конце концов, явление ренегатства – явление мимикрии и только. Переходя из одного лагеря в другой, чтобы спасти свою жизнь или хотя бы только благополучие своей жизни, ренегат почти всегда озабочен тем, чтобы сделать это по возможности прилично. Внутренне лишенный всяких нравственных устоев, он извне очень амбициозный этицист и потому почти всегда любитель почтенного и чистого социального места. В Ч.К., в Г.П.У., в Ревтрибунал ренегат по своей охоте никогда не пойдет: это места для оборотней-провокаторов. Его же всегда будет тянуть к кафедре, к газете, в Наркоминдел, в Совхоз и т. д.

У него были одни убеждения – стали другие. Он всю жизнь смотрел на мир левым глазом, стал смотреть правым, но что же в этом дурного? Кто, какой доктринер запретит человеку менять свои убеждения, когда вся жизнь ломается и строится заново; и неужели же не преступление упорствовать в своих ошибках, когда тысячи людей кровью расплачиваются за них? И неужели же геройство – после явного поражения все еще размахивать мечом? В таких всегда громких словах всегда прогрессивного ренегата иногда много правды, но только не как в его словах. Как его слова, все его слова всегда ложь и обман, потому что за ними не убеждения, а приспособление.

Ложь и обман – сила, и даже большая, но только не на свету, не на видном месте. Всякий человек, где бы он ни стоял, силен только верою в то, чему он служит. В ренегате этой веры в ложь и подлость нет. Исканием чистого места и благородного жеста ренегат сам от себя и своей сущности отрекается; как существо бессильное, он тем самым до некоторой степени и существо безвредное. Только активный обыватель, старающийся удержаться на поверхности жизни, он, конечно, не активный строитель ее. Чтобы ложью и обманом активно строить жизнь, надо окутать себя мраком и возлюбить свое душевное подполье. Спустившийся в свое подполье ренегат – больше чем только ренегат: спустившийся в подполье ренегат – уже оборотень.

Но если ренегат и завершается в оборотне, то оборотень отнюдь не всегда начинается в нем. По отношению к ренегату оборотень представляет собою совершенно самостоятельное явление; ту изначальную, очень трудно определимую установку души, которая одна только и объясняет страшное явление провокации в самом широком смысле этого слова. Основное различие между ренегатом и оборотнем-провокатором заключается в том, что ренегат живет под знаком смены одной души другою, а оборотень-провокатор под знаком совмещения своих многих душ. Ренегат ставит крест на своем прошлом и присягает будущему. Его неверность – смена вер, его двусмысленность – смена мыслей.

Оборотень-провокатор ни от чего не открещивается, ничему не присягает; не имея ни прошлого, ни будущего, он весь в настоящем. Его неверность – совмещение несовместимых вер, его двусмысленность – совмещение несовместимых мыслей. В отличие от ренегата, некогда смотревшего на мир левым глазом и зажмурившего его потом в пользу правого, или наоборот, оборотень-провокатор всегда смотрит в оба. Но этого мало; смотря в оба, он левым глазом еще о чем-то подмигивает правому, а правым – левому. Его раскосые глаза излучают, таким образом, как бы четыре взора. Двумя взорами он смотрит в мир, а двумя подмигиваниями на свои же взоры оглядывается. От этого раздвоения каждого глаза на два взора у оборотня-провокатора все бесконечно двоится в глазах. Бесконечно двоя жутким своим косоглазием мир и все в мире, оборотень-провокатор двоящимся миром постоянно двоит свою душу. Живя в извечном раздвоении между двумя лицами и постоянно прикрывая это раздвоение сменяющимися личинами, всякий провокатор в конце концов лишается всякого подлинно своего мира, лица, всякого подлинного своего

чувства и мнения. Удивительного в этом ничего, конечно, нет, так как зло как таковое своего лица вообще не имеет. Лицо всякого зла, всякого отрицательного явления – в конце концов всегда только искаженное лицо отрицаемого им добра. Какое же лицо отрицает ренегат и какое оборотень? Только в ответе на эти вопросы возможно последнее уточнение нашей характеристики обоих враждебных демократии обличий.

Постоянно служа только личной корысти, но утверждая себя не только перед другими, но зачастую и перед самим собою в позе человека, блюдущего свое нравственное достоинство и исполняющего свой человеческий и гражданский долг, ренегат явно живет за счет этической идеи борьбы человека с самим собою за свое идеальное совершенство, за свое совершенное «я».

Среди всех идей, рожденных гением человека, идея нравственного совершенствования в известном смысле наиболее человеческая идея. Ее сугубая человечность заключается в том, что ни природная, ни божеская жизнь немыслима стоящею под ее знаком. Нравственное самосовершенствование – задача, стоящая только перед человеком, единственным существом, несущим в себе раздвоение между природным и божеским миром.

Предавая этическую идею нравственного совершенствования, ренегат предает, таким образом, центральную идею человека о самом себе, предает самого человека, сердцевину его души, душу его сущности.

Как бы страшно ни было это предательство, предательство, совершаемое оборотнем, еще страшнее. Являясь наиболее человеческою идеею, идея нравственного самосовершенствования все же не является высшею идеею человека. Кроме идеи о себе самом, человек родил еще и идею о Боге, кроме идеи борьбы, идею примирения своих противоречий, совмещения их начал, т. е. идею абсолютной полноты Бытия. Эту высшую идею и предает оборотень.

Если ренегатство представляет собою категорию этическую, то оборотень представляет собою, таким образом, категорию религиозную. Если ренегатство – грехопадение категорического императива, то провокация – ниспавшая во грех «coincidentia oppositorum».[72] Если обличие ренегата – имитация идеи человека, то обличие оборотня – имитация идеи Бога. Если ренегат – предельно павший человек, то оборотень в своем пределе – всегда провокатор, павший ангел, т. е. дьявол" (там же, 316-319).

Очевидно, именно под влиянием письма Е.Д.Шора Ф.А.Степун заканчивает статью следующим объяснением: "Надеюсь, что я не буду непонят. Выдвигая во главу угла жуткое явление «оборотничества» и утверждая рождённого революцией и воспитанного большевизмом оборотня как основного врага демократии, я бесконечно далёк, конечно, от огульного обвинения всей оставшейся в России интеллигенции и всех пошедших на службу к большевиками людей в заражённости этим явлением" (с. 331).

См. об этой статье также примечание 67 к письму № 9. ,

---

[72] coincidentia oppositorum (лат.) – слияние противоположностей.

№ 13.

Н.Н.Степун – Е.Д.Шору (рук.)

28 февраля 1925 г.

Евсей Давидович, дорогой, пишу Вам не письмо, а просьбу только, во-первых, потому, что сейчас уже 12 ч. и надо спать (завтра лекция Фёдора в Демокр.<атическом> клуб.<е>, и он хочет встать рано, чтобы к 3-м часам подготовиться), а во-вторых, потому что чувствую себя не очень важно. Простудилась и т. д. Тут плохая и очень скачущая погода.

Так, значит, дела.

1). Благодарим Вас оба за поздравление Фёдора с рождением, душевно благодарим.

2). Рукопись Вашу получили и завтра же на лекции передадим человеку с большими связями. (Что будет - неизвестно).

3). Письмо Ваше большое тоже получили, на него Фёдор ответит, когда не такая спешка будет, сейчас же у нас классический зарез.

4). Завтра Фёдор напишет Марусе[73], чтобы она передала Вашему папе некоторые вещи, не знаю только, не будет ли это очень ему неудобно.

I. Маленький спиртовый дорожный утюг.

II. Фарфоровую чашку старинную, с амурами (он, может быть, возьмёт ее как свою дорожную).

III. И если сможет, ещё 2 тарелки и 2 большие чашки без блюдец, севрские. (Всех чашек у нас 4, но это будет уже совсем невозможно довезти).

Если Ваш папа согласится что-нибудь с собою взять, может быть, Ольга Александровна позвонит к Марусе (Малая Никитская, д. 21, кв. 2), а телефон я забыла, да она, наверное, знает.

У нас сейчас большие сомнения относительно нашей жизни до весны. Сегодня послали в ответ на приглашение в Вену телеграмму, что в середине мая Фёдор может прочесть 4 лекции. Относительно дрезденской квартиры Кронер[74] ничего не пишет. Бунины[75] обещали

---

[73] "...Марусе" - скорее всего, сестра Н.Н.Степун, Мария Николаевна Никольская, ср.: СТЕПУН Ф.А., Бывшее и несбывшееся. Т. 1, 331.

[74] Кронер – Kroner, Richard (1884-1974) – немецкий философ, занимался главным образом проблемами истории философии и философии культуры. Получил докторскую степень в 1908 г. во Фрейбургском университете (под

найти нам на 6 недель комнату в Каннах, куда вчера уехали. Жить тут, в общем, дешевле, чем в Германии, и на море *Переслегина* Фёдор, верно, лучше будет писать, чем в другом месте. Но всё это всё-таки дорого, и, может быть, мы поедем в какую-нибудь деревню под Парижем. Здесь, в самом Париже мы думаем прожить до 10-го марта. Когда всё выяснится, напишем, а пока всего Вам хорошего от всей души желаю.

Н.Степун.

Если не очень крепко ещё себя чувствуете, не надрывайтесь философией, отдохните, лучше сказать, переждите. Шлю привет всем фрейбуржским знакомым.

Вещи очень нескладные, и я вполне сочту правильным, если Давид Соломонович от них откажется.

Вышло очень нескладно, что благодарность попала в дело № 1. Это случайно как-то написалось, потому что хотела от души начать.

Как пишут "Евсей" - с "ять" или Евсей?

№ 14.

Е.Д.Шор – Н.Н.Степун (маш.)

Фрейбург

17 марта 1925 г.

Многоуважаемая Наталия Николаевна,

Последние дни был занят переездом, поэтому задержал свой ответ. Как только получил Ваше письмо, сейчас же написал в Москву, чтобы взяли все вещи, о которых Вы пишете. Я уверен, что все вещи

руководством Риккерта). В 1910 г. становится одним из редакторов-основателей международного философского журнала *Logos*. С 1924 г. – ординарный профессор по кафедре философии в Техническом университете в Дрездене. С 1930 г. – президент международного гегелевского общества. В 1935 г. лишен права преподавания, в 1938 г. эмигрировал в Англию, а затем в США, где работал в Union Theological Seminary. После войны вышли его фундаментальные труды: *Speculation and Revelation in the History of Philosophy* (3 тома, 1957–1961 г.г.), *Freiheit und Gnade* (1969). После Второй мировой войны его дружеские отношения со Степуном и переписка были возобновлены.

[75] Бунины, Иван Алексеевич (1880-1953) и Вера Николаевна (Муромцева) (1881-1961) – с 1920 г. в эмиграции (Париж). С 1923 по 1945 г. большую часть времени ежегодно проводили в Грассе.

папа возьмет, разве что будут какие-нибудь особые причины, которые помешают это сделать.

От Липянского получил письмо, где он пишет, что Вы собираетесь на Ривьеру. Очень рад за Вас, что Вам удастся, наконец, с удовольствием отдохнуть.

У нас наступила зима. Снег на Фельдберге – 150 см. Винтерспорт[76] в полном разгаре. Фрейбургский сезон продолжается. Недавно был необычайно интересный (здесь можно сказать – интересный?) концерт Фишера[77]: он исполнял произведения Баха и Перголезе с оркестром, причем одновременно играл на рояле и дирижировал. Не человек, а лавина; темперамент ищет все новых форм, чтобы художественно вылиться, и невольно приходит к "правой" театральности, где есть большая игра, но нет ничего наигранного.

Случайно нашел я комнату с пансионом, за 120 мар.<ок> в месяц. На тихой, уютной Кирхштрассе, как раз против старой церковки. Хозяйка - монументальная и очень симпатичная немка, заботливая и внимательная, вчера поила даже каплями от кашля. Комната с эркером, просто обставленная и почему-то вызывает реминисценции Бидермайера. С двух часов приходит солнце и остается до самого заката. Мансарда остается до апреля за мной; с апреля пытаюсь ее сдать и, кажется, удается.

Сегодня др. Фиклер[78] посетил Александру Клавдиевну[79], нашел воспаление печеночного пузыря, прописал лекарство против болей, диету, грелки. Дня в три все должно пройти. Ал.<ександра> Кл.<авдиевна> очень горда своей болезнью (все же - воспаление) и, против ожидания, исполняет все предписания доктора.

---

[76] Винтерспорт, собств. Wintersport (нем.) – зимний спорт.

[77] Фишер – Fischer, Edwin (1886-1960) – швейцарский пианист и дирижер. Преподавал по классу фортепиано в Берлинской консерватории с 1905 г. В 1920-е г.г. концертирует как виртуоз-пианист и дирижер созданного им камерного оркестра. Пианизм Фишера, особенно при интерпретации любимого им Баха, отмечался как одно из высочайших достижений музыкальной культуры XX века. Автор книг о фортепианных произведениях Баха и Бетховена.

[78] Др. Фиклер - неустановленное лицо.

[79] Александра Клавдиевна - см. прим. 55 к письму № 7.

Фрейбуржцы постоянно справляются о Вас (Вас – это значит композиция Наталии Николаевны и Федора Августовича Степун), ждут Вашего возвращения.

Спешу кончить письмо и отправить Вам всю прилагаемую корреспонденцию. Сегодня пришло еще одно письмо Фед.<ору> Авг.<устович>у.

№ 15.

Е.Д.Шор – Н.Н.Степун (маш.)

Фрейбург

24 марта 1925 г.

Милая Наталия Николаевна,

Несказанно обрадовало меня известие о том, что Вы на Ривьере. Наконец-то и Вы, и Федор Августович можете всласть отдохнуть. Теперь, первые дни на юге, Вам должно быть еще очень грустно на душе. Ведь это всегда так бывает при первой встрече с Италией и морем: "душа, как раненая птица, подняться хочет и не может"[80]. Но мало-помалу теплый прозрачный воздух взморья, ласковое весеннее солнце, богатая тишина юга и в особенности полуденные часы – часы остановившегося солнца, недвижной жизни, призрачного покоя и внезапной, панической взволнованности – убаюкают Вас своими ритмами, и Вы вдруг почувствуете, что все горести и печали приобрели какую-то странную сладость, что, как раньше, в первые дни, южная природа, так они теперь ушли в какие-то эстетические дали души, а в душу уж проникла новая жизнь и новая радость.

Как бы хотелось мне, чтобы юг ласково и нежно приголубил Вас, ведь кто же больше Вас обоих заслужил это?

Сегодня отправляю письмо в Москву и прошу Олечку, чтобы она сообщила, как обстоит все в Поповке. В Москве, по-видимому, нет настроения писать. Я тоже уж страшно давно не имею известий от своих, а Олечка совсем замолкла. Как только получу от нее

---

[80] Неточная цитата из стихотворения Ф.И.Тютчева:

"О, этот Юг, о, эта Ницца!..
О, как их блеск меня тревожит!
Жизнь, как подстреленная птица,
Подняться хочет – и не может..."

известия о Поповке, не медля Вам их передам. Быть может, скоро уж приедет папа и обо всем расскажет.

Милая Наталия Николаевна, я знаю, как Вы не любите писать письма, и не хотел бы просьбой о письме портить Вам Ваш отдых. Но буду бесконечно рад, если черкнете несколько слов на открытке с Грассом.

№ 16.

Н.Н.Степун – Е.Д.Шору (рук., открытка с видом Grasse, под ним надпись: "Это вид с правой стороны с нашей виллы. Налево от нас идут холмы и море".)

(без даты, на штемпеле дата неразборчива;
адрес получателя: Herrn E.Schor
Kirchstrasse 51-I
Freiburg in Br.
Allemagne)

Дорогой Евсей Давидович,
Поздравляю Вас с праздником и оба шлем Вам самый душевный привет. Живем мы тут чудесно, так беззаботно, как бывало только в юности в родительском доме. На открытке за горами море, которое на ней не видно, но мы видим, и кажется оно очень близким. У нас 3-й день солнце и тепло. Вы бы радовались тут на припеке у пальм. Очень часто обо всех вас думаем. Как Ваше здоровье? Спасибо за заботу о профессорах и открытках.

Всего самого хорошего и доброго Вам желаю.
Наталья С.

№ 17.

Е.Д.Шор – Ф.А.Степуну (маш.)
Фрейбург,
24 марта 1925 г.

Дорогой Федор Августович,
Ваше письмо получил. Сердечно благодарен Вам за Ваши заботы и

хлопоты. Я вступил в переписку с Гуревичем[81] и надеюсь, что мы с ним столкуемся. Отзыв его о нашем сценарии меня обрадовал: сценарий плох, а за сюжет (и по-видимому, за материал для его разработки) можно получить 5000 франков; значит, потребность в сюжетах очень велика и нет надобности тратить время на разработку неудачных сценариев, а достаточно изготовлять детально разработанные либретто. Найти сюжет и либреттировать его гораздо интереснее и легче, чем делать сценарий. Я просил Гуревича разъяснить, так ли это, но очень хотел бы знать Ваше мнение (впечатление), которое составилось у Вас на основании разговоров с Гуревичем. Не является ли вообще готовность Гуревича содействовать нашим успехам просто любезностью по отношению к Вам? Буду Вам очень признателен за коротенький ответ на эти вопросы. Большого письма от Вас сейчас не жду: мне бы не хотелось отрывать Вас от *Переслегина*, от синего моря, южного солнца и отдыха под тенью пальм. В хмуром, затуманенном и оснеженном Фрейбурге так странно слышать о теплом юге; и хоть знаешь из географии, что существует южное море, и хоть веришь Вам, что есть южные страны, но представить себе это можно только, как на картине, а когда подумаешь, как Вы с Наталией Николаевной гуляете по взморью – словно цветная фильма проходит перед глазами.

Крепко обнимаю Вас, милый Федор Августович, очень о Вас соскучился.

№ 18.

Е.Д.Шор – Ф.А.Степуну (маш.)

Фрейбург,

31 марта 1925 г.

Дорогой Федор Августович,

Был недавно у Гуссерля, и он привел меня в смущение. Я полагал, что Грасс находится на берегу моря и представляет собой обычный французский курорт. Каково же было мое изумление, когда папаша стал расспрашивать меня о Ваших университетских связях в

---

[81] Неустановленное лицо.

Грасском университете! И, действительно, из Бедекера[82] выяснилось, что Грасс – городок в километрах от моря, с цветочными полями, парфюмерными фабриками и старинным университетом. Вот я не знаю теперь, как мне Вас представлять: в городе, за городом или у моря? Очень хотелось бы, чтобы оказалось у моря; не свидетельствуют ли о близости к морю таинственные буквы "А.М."[83], смысл которых остался для нас до сих пор нераскрытым?

Из разговора с Гуссерлем я вынес впечатление, что он ждет от Вас несколько приветственных слов. Вероятно, не один Гуссерль; нравы у них такие, что любят они, когда о них вспоминают и сообщения о памяти шлют. На всякий случай Вам об этом сообщаю. Может быть, выберете свободный час и порадуете именитых фрейбуржцев видами Грасса.

Гуревичу послал письмо тотчас же. Увы! прошло уже десять дней, а он молчит. Подожду еще, и если молчания своего он не нарушит, буду просить Вас пошпынять его открыткой.

Еще Гольдман[84] беспокоится о Кульчицком.[85] Я уж не раз говорил ему, т. е. его библиотекарю, что беспокоиться нечего, что книги в сохранности, и не пройдет полгода – он получит их от Вас. Кажется, на время он угомонился.

Вот уж два дня, как наступила весна. Солнце теплое, почти летнее. Благодать. Сижу на Лоретто-горе, читаю *Законы* Платона и греюсь на солнце.

Шлю Вам и Наталии Николаевне самый сердечный привет.

---

[82] Бедекер, собств. Baedeker – популярная серия туристских путеводителей, начавшая выходить по-немецки в XIX в. и впоследствии ставшая известной на других языках, в том числе и на русском.

[83] А.М. – сокращение от франц. Alpes Maritimes – название департамента на юге Франции ("Приморские Альпы").

[84] Гольдман – возможно, что речь идет о д-ре Нахуме Гольдмане (1895-1982), который в то время, помимо сионистской общественной деятельности, занимался в Германии (Гейдельберг, Берлин) публицистической и издательской деятельностью.

[85] Кульчицкий – скорее всего, речь идет о книге: KULCZYCKI Ludwik, Geschichte der russischen Revolution. Gotha: F.A.Perthes 1910-1914 (3 тома).

№ 19.

Е.Д.Шор – Н.Н. и Ф. А.Степунам (маш.)

Фрейбург,

10 апреля 1925 г.

Дорогие Наталия Николаевна и Федор Августович,

Шлю Вам самые сердечные поздравления и пожелания к наступающим праздникам. Не придумаю, право, что бы еще конкретно пожелать: ко дню рождения я, кажется, перечислил все,что мог придумать, и теперь мне остается лишь еще раз подтвердить все это: и окончания *Переслегина*, и начала *Структуры Истины*, отдыха на Ривьере, и возвращения в Россию. Жизнь идет очень медленно: думаешь – синица в руках, глядишь – улетела журавлем в небо; а с неба не в добрый час – бух журавль, да по голове: вот тебе и размечтался... Впрочем, весь мой пессимизм происходит от того, что сегодня солнце решительно не хочет показываться, а печку только что затопили; в комнате становится холодно, в душе начинает веять холод мировых пространств, и я чувствую себя бездомным псом, скулящим в осеннее ненастье под балконом покинутой дачи. Но это только сегодня; все это время стоит чудная погода: почки налились и разбухли, яблоки уж дали цвет и осыпались, кое-где распускаются олеандры. Днем сижу с книгой на Лоретте-горе, смотрю, как солнце описывает свой путь, наслаждаюсь прохладным, точно с моря, весенним ветром, и если бы не старая рана (от операции) и вторичный припадок почек, который счастливо приходит к концу, то чувствовал бы себя совсем утихомиренно и легко.

Креслинг[86] присоединяет свои поздравления и пожелания. Очень обеспокоен, что не шлете ему последних *Совр.<еменных> записок* для перевода, и просит узнать, ибо сам стесняется спросить, почему Мут[87] до сих пор ничего ему на перевод не посылает.

Из Москвы никаких известий не имею. Папу жду к концу апреля.

Очень буду рад получить от Вас несколько слов.

С сердечным приветом и любовью

---

[86] Креслинг, Александр Карлович – переводчик на немецкий язык работ русских философов, в том числе и Вяч.Иванова.

[87] Мут – Muth, Carl (1867-1944) – публицист и общественный деятель, основатель и издатель философского и религиозного журнала *Hochland* (1903-1941) (*Monatschrift für alle Gebiete des Wissens, der Literatur und Kunst*).

№ 20.

Ф.А.Степун – Е.Д.Шору (рук.)
(без даты)

Дорогой мой Евсей Давидович,

Простите, что я так лениво переписываюсь (!) с Вами. Очень избаловала меня машинка: диктуешь, бывало, немцу von Stockhorst или дочери любезной[88], и глядь – в час, другой десять писем написано.

"Писать бы рад, но делать буквы тошно".

Простите… Сам не знаю, почему это мне вспомнилась строка Чацкого. Может быть, оттого, что Южин[89] приехал на Ривьеру.

"Эк, куда хватил…" Городничего Южин все же много хуже играл. Но, кажется, у меня начинается… "расстройство, род недуга.. ", называющееся по-немецки Ideenflucht[90]. Причем самое скверное не то, когда ты от идей бегаешь (это даже здоровое явление), а когда идеи бегают за тобой.

Но прекратим сей беспредметный разговор и перейдем к предметам первой необходимости. Прежде всего, как обстоит дело с Гуревичем<?> В письме от 24-го марта Вы сообщили, что вступили в переписку с Гуревичем, а в послании от 31-го сообщаете, что он не отвечает. Надо ли это противоречие понимать так, что Вы вступили не в переписку в Гуревичем, а только в "писку", без "пере-", то есть что он не ответил даже на первое Ваш письмо. Как только Вы мне разъясните это недоразумение, я тотчас же напишу ему. Постараюсь также на обратном пути припереть его к стенке. Гуревич меня, конечно, до некоторой степени… "любит". Я принадлежу к малому

---

[88] По-видимому, Степун использует здесь аллюзию на Гёте - Эккермана и Джона Мильтона, который, будучи слепым, диктовал свои произведения и письма дочерям (а также всем, кто мог оказаться в это время у него дома). Здесь под именем "дочери любезной" имеется в виду А.К.Томилина.

[89] Южин (псевд., наст. фамилия Сумбатов), Александр Иванович (1857-1927) – знаменитый актер Малого театра, драматург, театральный деятель. После Октябрьской революции – один из активных деятелей нового театра. В 1922 г. получает звание народного артиста Республики. Много гастролировал за рубежом. Умер в Ницце. См. о нем в воспоминаниях Ф.А.Степуна *Бывшее и несбывшееся.*

[90] Ideenflucht (нем.) – букв. "бегство идей", путаница мыслей, путаница в голове.

количеству людей, видевших его в славную эпоху его жизни "вождем" "эволюционных социалистов"[91], с которым серьезно разговаривал сам папа Милюков[92], но все же думаю, что его интерес к Вашему сценарию держится на иных мотивах (профессионально-кинематографических), а, в частности, даже и на тех процентах, от которых он отказывается, но которые ему, конечно, надо всучить. Об этом Вы ему только ничего не пишите. Русский интеллигент в таких вопросах – всегда человек весьма путаный.

Теперь вот еще что, Евсей Давидович. Я получил очень интересное письмо от Вяч.<еслава> Ив.<анова>, в котором он пишет, что "и от России надо отвернуться, если она окончательно определится в том, чем сейчас жива", что "коммунизм должен встать в буддизм", что он сам переживает сейчас кризис, как седой "любовник гуманизма" и т. д. Обо всем этом сейчас не напишешь. Очень некогда. Важно же для меня вот что: он спрашивает, пересылать ли мне для перевода его новую статью о Достоевском[93] (кстати, он очень благодарит за сто рублей). Переговорите с Вейбелем[94] и ответьте мне, что надо написать Вячеславу. А, быть может, Вы прямо ответите ему, мне же только сообщите, как и что решил Фрейбург. Я был бы страшно рад, если бы мы смогли помочь Вячеславу. Он очень мечтает перевести на немецкий и свой труд о Дионисе (на всякий случай пересылаю Вам письмо Вячеслава, которое очень прошу вернуть с обратной почтой: я еще не ответил на него).

---

[91] "Эволюционные социалисты", они же народные социалисты (Пешехонов, Мякотин, Чайковский и др.) – русская политическая партия, отколовшаяся от эсеров и выступавшая с программой легального народничества.

[92] Милюков, Павел Николаевич (1859-1943) – русский общественный и государственный деятель, историк и публицист. Председатель ЦК партии кадетов, участник всех Дум, первый министр иностранных дел Временного правительства. Активный участник антибольшевистской борьбы в эмиграции, редактор газеты *Последние Новости*, сторонник западного, либерального пути развития России. Автор многотомных очерков по истории русской культуры.

[93] Речь идет, скорее всего, о статье *Лик и личины России* (первая статья Вяч.Иванова, отданная А.К.Креслингу для перевода, была *Достоевский и роман-трагедия*).

[94] Вейбель, Вайбель – владелец типографии, впоследствии издательства.

Что касается меня и Креслинга, то я давно, месяца два тому назад, написал в *Hochland*[95], чтобы Ал.<ександру> Кар.<ловичу> уплатили за перевод. В ответе я получил извещение от помощника Мута, доктора Фукса, что самого профессора нет, что остаток гонорара за "врагов демократии" мне выслан во Фрейбург (только недавно этот остаток в качестве чека, но еще не денег, попал сюда), а что на все остальные вопросы мне по приезде ответит Мут. Ответа я еще не получил: очевидно, Мут еще не вернулся. После получения Вашего письма с примечанием, что Креслинг еще без денег, я сейчас же снова написал Фуксу. Теперь: как быть со следующей статьей? Я ее, на всякий случай, высылаю во Фрейбург. Мне очень хочется, чтобы Ал.<ександр> Карлович в срочном даже порядке сел за ее перевод. Субъективно я абсолютно уверен, что Мут (он мне это обещал) заплатит за перевод независимо от ее напечатания, но в виду того, что первая статья еще не заплачена, а я не могу платить из "своих", я предоставляю решение вопроса любезности и осмотрительности Ал.<ександра> Кар.<ловича>.

Статья имела в русских кругах большой успех. Редакция получила очень хвалебный отзыв от Ходасевича[96]. Я лично – восторженное письмо из Праги от Кусковой[97]. Милюков написал о ней передовую статью; по ее же поводу завязалась оживленная

---

[95] *Hochland* - см. примечание 87 к письму № 19.

[96] Ходасевич, Владислав Фелицианович (1886-1939) – поэт, прозаик, один из ведущих литературных критиков русской эмиграции. В 1922 г. вместе с Н.Н.Берберовой выезжает в Берлин. В 1-ой половине 1920-х г.г. тесно сотрудничает с Горьким, живущим в это время в эмиграции. Вплоть до середины 1925 г. часто живет в доме Горького. После 1925 г. переезжает в Париж, где сотрудничает в эмигрантской печати (*Дни*, *Последние Новости*).

[97] Кускова, Екатерина Дмитриевна (1869-1958) – русская общественная и политическая деятельница, публицистка, мемуаристка, жена С.Прокоповича. До Октябрьской революции находилась в тесной связи с руководящими кругами кадетской партии. После Октябрьской революции издавала газету *Власть Народа*, занимавшую активную антибольшевистскую позицию. В 1921 г. – одна из организаторов и руководителей Комитета помощи голодающим. Была арестована вместе с С.Прокоповичем и Н.Кишкиным и выслана за границу в 1922 г. Была председателем Политического Красного креста. Вместе с Прокоповичем возглавляла Экономический кабинет по изучению СССР в Праге. Сотрудничала во многих эмигрантских изданиях, находилась в переписке с большинством крупных деятелей эмиграции. Переписка Е.Д.Кусковой с Е.Д.Шором в настоящее время готовится нами к печати.

переписка между Горьким[98] (находящим, что я не имею права подводить под удар "попутчиков") и Осоргиным[99]. Бунин говорит, что исчеркал ее всю, что она также гнусна, как талантлива, и что он собирается на нее отвечать. Отвечать он, конечно, не будет.

За Ваше заботливое напоминание, что именитые фрейбуржцы ждут вести от меня, большое Вам спасибо. Я давно собирался писать во Фрейбург, но все никак не мог собраться. Вчера под Вашим влиянием написал: Гуссерлю, Кону, Брифсу[100], Гейману[101], Метц[102],

---

[98] Горький, Алексей Максимович (1868-1936) – в это время находится в эмиграции (в апреле 1925 г. уезжает из Италии /Сорренто/ в Германию).

[99] Осоргин, Михаил Александрович (наст. фамилия Ильин) (1878-1942) – русский писатель и публицист. С 1908 г. публиковался в русских либеральных изданиях (*Вестник Европы*, *Русские Ведомости*). Приветствовал Февральскую революцию, входил в московскую "Комиссию по обеспечению нового строя". В 1921 г. был арестован как член Помгола и редактор издаваемого им бюллетеня *Помощь*. В 1922 г. выслан из Советской России среди группы ученых и философов. С 1923 г. обосновывается в Париже. Печатается, главным образом, в газетах *Дни* и *Последние Новости.*

[100] Имеются в виду профессора Фрейбургского университета. Брифс - Briefs, Goetz Anton (1889-1974) – экономист, социолог. В 1911 г. получил степень доктора во Фрейбургском университете. С 1913 по 1923 г.г. занимает последовательно должности приват-доцента и экстраординарного профессора в различных немецких университетах. С 1923 по 1928 г.г. – ординарный профессор Фрейбургского университета. В 1934 г. вынужден эмигрировать по политическим причинам. С 1937 по 1962 г.г. – профессор Джорджтаунского университета в Вашингтоне. Основатель социологии производственных отношений, профессиональных союзов и т. п.

[101] Гейман - Heimann, Eduard (1889-1967) – экономист и социолог. Учился в Гейдельберге, Вене и Берлине. До 1922 г. занимался общественной и государственной деятельностью в области производственных отношений и организации народного хозяйства. С 1923 г. – приват-доцент по кафедре экономики во Фрейбургском университете. В 1933 г. вынужден эмигрировать в США, где преподавал в New School of Social Research (New York) и в Union Theological Seminary. В 1963 г. вернулся в Германию. Виднейший представитель так наз. протестантского социализма.

[102] Метц - Metz, Friedrich (1890-1969) – географ. Учился экономике и германистике в Гейдельберге. В 1914 г. получил степень доктора в Гейдельбергском университете. После Первой мировой войны занимает пост научного сотрудника в Баденском министерстве иностранных дел. Позднее преподает во Фрейбургском университете.

Обербек[103], Риккертам[104], Виткопу[105] и Hammerschlag'у[106]. Большинству – открытки, и все-таки писал весь день. (Правда, я писал еще и в Париж и [прим. публ.: фамилия неразборчива] и т. д.) Что касается места нашего пребывания, то мы живем в Grass'e. Grasse находится в тылу Канн. Расположен в горах. В 17 верстах от моря и 400 метр.<ах> над его уровнем.

Здесь, действительно, изготовляются духи на всю Францию, и это ужасно. Ибо от фабрик духов распространяется такая вонь, в сравнении с которою выгребные ямы на московских дачах – духи. Мы живем высоко над морем, и нас эти запахи никак не тревожат. Оные вони – несчастье одной прогулки, когда, опоздав на омнибус, мы были принуждены пройти фабричными задворками.

Есть в Грассе прекрасная романская церковь, с прекрасно сохранившейся башней 13-го столетия, но университета не было и нет. Это уже гуссерлевский эгоцентризм.

Мы много гуляем в горах (любезным участием в прогулках оплачиваем любезность наших хозяев – страстных гуляльщиков). Горы прекрасны, изумительные старые полупустые города, море, архитектура. И непередаваемо много уродства в таких современных вертепах, как Ницца или Монте-Карло. Хотелось бы еще много написать Вам, и совершенно некогда. Илья Исидорович[107] бежит

---

[103] Обербек – вероятно, имеется в виду Overbeck, Fritz (1898-1983) – позднее профессор ботаники; в то время работает в Ботаническом институте Фрейбургского университета.

[104] Риккерт - Rickert, Heinrich (1863-1936) – философ и культуролог. Ученик историка философии Вильгельма Виндельбанда. Был одним из основателей южно-немецкой школы неокантианства. Занимался философией истории, онтологией, методологией философии, был одним из основателей так наз. "философии жизни". С 1896 г. – ординарный профессор философии во Фрейбурге. Среди его учеников – Вальтер Беньямин, Мартин Хайдеггер, Георг Лукач и др.

[105] Виткоп - Witkop, Philipp (1880-1942) – германист. Имел две докторские степени: доктор политических наук и доктор филологии. В начале своей карьеры занимался вопросами социального обеспечения рабочих. После 1909 г. становится экстраординарным, а затем ординарным профессором немецкой литературы во Фрейбургском университете. Писал о немецкой поэзии от Лютера до Ницще.

[106] Сведения о нем не удалось обнаружить.

[107] Фондаминский, Илья Исидорович (псевдоним Бунаков) (1881–1942, по другим данным 1879-1943) – русский политический деятель и публицист. Один

вниз. Я должен отправить с ним письма и сесть писать *Переслегина.* Сейчас кончаю сравнительно конченную третью часть.

Целую Вас.

Наташа шлет сердечный привет.

Ваш Ф.Степун.

№ 21.

Е.Д.Шор – Ф.А.Степуну (маш.)

Фрейбург,

25 апреля 25 г.

Дорогой Федор Августович,

Очень признателен Вам за Ваше обстоятельное письмо. Отвечаю на него по всем пунктам.

Письмо Вяч.<еслава> Иванова Вы, по-видимому, забыли вложить, поэтому Вяч.<еславу> Ив<анович>у прямо отвечать не мог. Первая статья его о Достоевском должна, по уверениям Вайбеля, выйти в мае; очень жаль, что она так задержалась: со времени рождения дочери Вайбель перестал интересоваться русской культурой; вина, впрочем, лежит больше на теще, пребывание которой очень затянулось и сильно повлияло на его отношение к России: теща хоть и балтийка, но ведь для немцев это – та же Россия. Последнее время у меня снова ухудшились почки (теперь уже ликвидировано), и я не мог повидаться с Вайбелем. Зимою я говорил ему о трех статьях Иванова о Достоевском, и он принципиально на издание их соглашался. В ближайшее время поговорю с ним вплотную о втором и третьем выпуске и тогда сообщу и Вам, и Иванову. Думаю, что и без Вайбеля нам удастся пристроить статьи о Достоевском.

Креслингу передал Ваше сообщение о переводах для *Гохланда.* Он хотел непосредственно снестись с Мутом или Фуксом. Собирался

из руководителей партии эсеров. В 1917 г. – комиссар Временного правительства на Черноморском флоте. До 1919 г. занимался активной антибольшевистской деятельностью, после 1919 г. – в эмиграции в Париже. Один из основателей и руководителей журнала *Современные записки.* В 1932–1939 г.г. вместе со Степуном и Г.Федотовым издавал религиозно-философский журнал *Новый град.* Погиб в Освенциме.

и Вам писать; не знаю, собрался ли. Последнюю неделю он был катастрофически занят подысканием комнат для Залкинд[108], Монозон[109] и Литауэр[110]; объехал весь Фрейбург – 103 адреса – и с неимоверным трудом нашел комнаты в Церингене. Хотел он также посмотреть и подходящее для Вас помещение (адреса мы получили в Рейзебюро[111]), но результатов его поисков пока не знаю. Если в Дрездене у Вас еще не окончательно сговорено, то мы здесь будем энергично подыскивать Вам "квартиру".

Момбер[112] говорил с Креслингом о "русских вечерах", где должны были участвовать Вы и еще кто-нибудь из русских философов. Так как я от Вас ничего об этом не слыхал, то и не мог дать никаких разъяснений. Что прикажете разъяснять, если Момбер снова будет об этом спрашивать. И не думаете ли Вы предложить ему и Вячеслава в качестве лектора?

С сценарием пока "тихо". В ответ на наше письмо, где мы просили разъяснений (по поводу того, что продажа ограничивается Францией), спрашивали, можем ли мы в этом случае продать фильму также и в другие страны, соглашались на уступку сюжета и нашей разработки и полагали правильным получить за него 1500 марок, спрашивали о возможности дальнейшей постоянной работы совместно с ним (мы пишем – он продает), - получили от Гуревича ответ, что работать готов вместе с нами и дальше, что цена за сценарий зависит не столько от стран, куда продаешь, сколько от качества сюжета, и что его фирма все еще продолжает ознакамливаться с нашим сценарием. Письмо Гуревича от 31 марта

---

[108] Неустановленное лицо.

[109] Неустановленное лицо.

[110] Неустановленное лицо.

[111] Рейзебюро - собств. нем. Reisebüro – бюро путешествий.

[112] Момбер – возможно, имеется в виду Mombert, Alfred (1872-1942) – писатель. Доктор права (с 1897 г.), с 1901 г. – адвокат в Гейдельберге. С 1906 г. начинает заниматься писательской деятельностью. С 1926 по 1933 г.г. – член Прусской Академии искусств по разряду поэзии. В 1940 г. отправлен в концлагерь (Франция), в 1941 г. после уплаты выкупа в размере 30000 швейцарских франков Момберт, смертельно больной, был отпущен в Швейцарию, где через год скончался.

Момберт был в тесном контакте с М.Бубером, Р.Демелем и Г.Каросса. Его литературные произведения носят экспрессионистический характер и основаны на философских и мифологических темах религиозного содержания.

получено нами было в начале апреля. С тех пор от него ни слуху. Будем Вам очень благодарны за нажим на него. Естественно, что он должен получить соответствующее "нравственное удовлетворение", размеры которого просим Вас установить и т. п. Наш запрос (1500 марок) сделали мы по настоянию Юрия Осиповича[113]: он полагал, что это необходимо для фасона. Естественно, что мы вполне согласны на 5000 франков.

Перечел еще раз Ваше письмо; кажется, на все вопросы подробно ответил.

№ 22.

Ф.А.Степун – Е.Д.Шору (рук.)
(без даты)

Дорогой Евсей Давидович!

Простите мою неприличную распорядительность: взял, выслал через Клавдию 20 марок – пересылай-де мне мои вещи. Очень тут суетня и горячка была дикая. Искали комнаты одно время с утра до вечера. Ничего настоящего, то есть сердцу и глазу желанного, все не подвертывалось. Нашли было квартиру – прекрасную: три комнаты + Fremdenzimmer[114], обставлена прекрасно; без хозяйки, но… цена 350. Я сторговал до 200 марок в месяц, но все же решили мы отказаться. Пришлось бы жить за такую цену, конечно, вместе с мамой; да и то въехало бы в копеечку.

В конце концов мы сняли две комнаты Кронеровского[115] флигеля. В других двух живет пока сестра милосердия, которую надеемся без всяких на то оснований переселить. Комнатки совсем маленькие, но… без хозяйки: своя передняя, своя кухня (без плиты, без газа). Закута для установки двух спиртовок. Если выселить сестру – будем жить в своем отдельном флигеле.

Работали мы очень энергично: в три дня провели электричество, установили печь и превратили (Кронеровская хозяйка дала хорошую мебель… сравнительно, конечно) в каюту дальноплавательного

---

[113] Неустановленное лицо.

[114] Fremdenzimmer (нем.) – комната для приезжих.

[115] См. прим. 74 к письму № 13.

парохода. Теснота дикая, но прекрасный сад, за оградой луга, в лугах Эльба. Это все очень хорошо. Да и перекликается все с поповским флигелем. Вообще, есть во всем какой-то мой "звук". А Вы знаете, что для меня значит "звук".

Народу мы здесь уже перевидали много. С культурно-философским отделением Технического института тоже познакомился. В ноябре буду читать 5 двухчасовых лекций о России в Beamtenakademie[116]. Kroner хлопочет устроить мне профессуру, но я слабо на это дело надеюсь. Поживем – увидим.

Приятным обстоятельством оказалось присутствие здесь Тиллиха[117]. В ближайшее время решается вопрос о приглашении сюда на кафедру социологии еще одного интересного философа.

Кронер хорошо читает весьма отвлеченный курс по философии культуры. С одной стороны, он становится все более определенным конструктивным метафизиком (в последней лекции дедуцировал питание как общение: хорошее общение с раком – варить его живьем в кипятке), а с другой, он очень приблизился к моим старым позициям. Утверждает: "Schliesslich will ich ja die Philosophie im Leben begraben"[118]. Интересен здесь историк литературы, атлет и неврастеник Janensky[119]. Есть и двойник нашего Кона – романист Клемперер[120]. Летом ходит в сюртуке, но сюртук не только потому

---

[116] Beamtenakademie (нем.) – высшее учебное заведение для подготовки государственных служащих.

[117] Тиллих – Tillich, Paul (1886-1965) – протестантский теолог. После Первой мировой войны был профессором теологии в Марбурге, профессором религиоведения в Дрездене и Лейпциге, с 1929 г. – профессор социологии во Франкфурте-на-Майне. Один из виднейших представителей теологического экзистенциализма. В политике – горячий сторонник религиозного социализма. Был изгнан из Германии в 1933 г. Работал в США (Гарвард, Нью-Йорк, Чикаго). Был главой Института религии в Чикагском университете. Его труды отличаются широтой охвата, стремлением видеть все "на грани" перемены. Был одним из виднейших христианских теологов XX в.

[118] Schliesslich will ich ja die Philosophie im Leben begraben (нем.) – наконец-то я действительно похороню философию в жизни.

[119] Janensky – собственно Janentzky, Christian (1886-?) – профессор немецкой литературы и немецкого языка.

[120] Клемперер – Klemperer, Victor (1881-1960) – филолог-романист. В 1914 г. получил звание doctor habilitatis по романской филологии. Участвовал добровольцем в Первой мировой войне. С 1920 г. – ординарный профессор в Техническом университете в Дрездене. В 1935 г. изгнан из университета и

напоминает лапсердак. Как и папаша, подает руку снизу: будто лошадь из полы в полу продает.

Ну дорогой, очень спешу.

Крепко Вас целую.

Если денег не хватит, сообщите немедленно – вышлю. Вещи нам крайне нужны. Наташа шлет Вам задушевные приветы. Привет от нас дочери и всем фрейбуржцам.

Ваш Ф.Степун.

№23.

Ф.А.Степун – Е.Д.Шору (рук.)
(письмо написано Н.Н.Степун под диктовку Ф.А.Степуна)
27 сент. 1925

Дорогой Евсей Давидович,

Reichel'ю[121] написал, написал и Frisch'у[122] (*Neuer Merkur*[123]). Как только получу ответы, немедленно сообщу Вам. Простите, дорогой, что исполнил я Вашу просьбу не с тою быстротою, на которую Вы

выселен из своего дома. Работал на принудительных работах, позднее скрывался от нацистов. В 1945 г. снова назначен ординарным профессором в Дрездене, а в 1951–1954 г.г. – профессор университета им. Гумбольдта в Берлине. Депутат парламента ГДР, лауреат Национальной премии ГДР. Широко известен двумя книгами: *Lingua Tertii Imperii* (1947) и многотомными мемуарами о своей судьбе еврея в нацистской Германии.

[121] Reichel – возможно, речь идет о Reichel, Hans (1892-1958) – художник, ближайший друг П.Клее, с 1924 г. живет в Веймаре, где поддерживает тесные отношения с В.В.Кандинским.

[122] Frisch, Efraim (1873-1942), псевдоним: E.Rach, E.H.Gast – писатель, драматург, редактор. Происходил из ортодоксальной еврейской семьи. Изучал право, философию, историю искусств и литературы в Берлинском университете, позднее экономику (Киль). Ближайший сотрудник Х.Моргенштерна в издании журнала *Das Theater in Berlin*, позднее (1904-1909) – драматург в руководимом М.Рейнгардтом Немецком театре. В 1919-1925 г.г. издавал в собственном издательстве литературно-культурный журнал *Der Neue Merkur*, пользовавшийся широким успехом. Среди сотрудников журнала Г.Бенн, М.Бубер, Р.Вальзер. С 1925 г. – сотрудник *Frankfurter Zeitung*, редактор *Europäischen Revue*. В 1933 г. эмигрирует в Швейцарию, где работает в эмигрантских изданиях *Mass und Wert* и *Die Sammlung*. Автор известных романов.

[123] См. примечание 122.

надеялись и с которою я должен был бы ее исполнить. Но, честное слово, было много дел. Написал я большой фельетон в *Дни*[124] о нации и национализме, пишу о Бунине, писал еще всякую мелочь, был в Данциге, задержался в Берлине, на днях читал здесь лекцию по-русски и сегодня пишу Вам письмо № 15. И когда только вся эта суета кончится: опять же мамаша!

Очень опечалили Вы нас с Наташей нарисованной Вами картиной Вашего здоровья. Вопрос же – юг или Фрейбург – представляется мне гораздо проще, чем Вам. Вам ведь нужен не Фрейбург, а только окончание Фрейбургского университета. Надо только обязательно устроиться так, чтобы у Вас не пропал больше ни один семестр. Мне кажется, что Cohn[125] всячески пойдет Вам навстречу и что Вам удастся превратить канцелярскую регистрацию во Фрейбурге в реальное фрейбургское бытие. Большая трудность представляется мне (и мне – прим.публ.: приписка Н.Н.Степун), однако, вот в чем. Сидеть под солнцем юга и исследовать диалектические катакомбы немецкого идеализма – вещь для Вашего чрезмерно организованного и не принимающего дисгармонии существа весьма, конечно, нелегкая. Но что делать? Катакомбы и солнце соединимы все же, вероятно, легче, чем катакомбы и белок. Итак, думаю, на юг Вам ехать надлежит, но только решив пользоваться югом исключительно как санаторией и местожительством, энергично отстраняя все соблазны его изучения и духовной (и всяческой иной - Н.Н.) связи с ним, которая Вашей связи с немецкой философией не укрепит. Даже я, биологически отнюдь не тяготеющий к югу, никак не мог читать во Флоренции и Риме не только Канта, но даже и Tode[126], и Wölflin'a[127]. Одно только я

---

[124] *Дни* - эсеровская ежедневная газета, выходившая под редакцией А.Ф.Керенского в 1922-1925 г.г. в Берлине, в 1925-1933 г.г. в Париже.

[125] Cohn – см. прим. 56 к письму № 8.

[126] Tode, Heinrich – ординарный профессор философии в Гейдельбергском университете. В годы учебы там Степуна – декан философского факультета. Степун посвятил ему несколько занятных страниц в своих воспоминаниях (см. *Бывшее и несбывшееся.* Т.1, 101-102).

[127] Wölfflin, Heinrich (1864-1945) – швейцарский историк искусства, основатель формально-морфологического метода в истории искусства. Автор многочисленных трудов по истории искусства, особенно Ренессанса и барокко. Работы Вёльфлина по теории стиля были широко известны в России и повлияли, в частности, на русских формалистов, особенно на В.М.Жирмунского.

чувствую очень сильно, что Вам необходимо сдать докторский экзамен, и не только для того (Н.Н.), чтобы быть доктором, а чтобы не осталось во рту неприятного вкуса чего-то такого, что попробовал, пожевал и выплюнул. Всякие неоконченности, как заноза, зудят и нарывают.

Ну, родной, пока кончаю; простите за краткость. Надеюсь, Александра Клавдиевна уже <нрзб.> это письмо.

Шлю Вам душевный привет и крепко жму Вашу руку.

Искренне Ваш Ф.Степун.

Вы не сердитесь на меня, Евсей Давидович, что открытку не послала. Не хотелось писать, пока дело не было сделано. Шлю Вам душевный привет, будьте умником и здоровым. А может, Бог даст, будет и чудесное исцеление от всяких почек.

Целую Вас,

Ната

№ 24.

Ф.А.Степун – Е.Д.Шору (рук.)

Дрезден

20-го ноября 1925 г.

Дорогой Евсей Давидович, ради Бога, простите, что так поздно откликаюсь на Ваше письмо и открытку. Смягчающие обстоятельства, что *По звездам*[128] пришли только за день до открытки. К тому же я все время в раже, кончаю *Переслегина*. Это очень волнующая для меня вещь.

Перевод Ваш проработал тщательно; должен сказать, что я сам не понимаю, как Вы, немецкий язык которого я слушал впервые в Москве в разговоре с "дректором", доработались до возможности переводить Вячеслава. Переводить, по-моему, Вы безусловно можете: все верно и в смысле русского оригинала, и в смысле немецкой грамматики. Есть и изобретательность в обходе трудностей. Надо

---

[128] *По звездам* – ИВАНОВ Вяч. Ив., По звездам. Статьи и афоризмы. Опыты философские, эстетические и критические. СПб.: Издательство "Оры" 1909. Экземпляр книги, посланный Шором Степуну, находится в Национальной и Университетской библиотеке в Иерусалиме. Он снабжен обильными ремарками, глоссами на немецком языке и подчеркиваниями Е.Д.Шора.

учитывать, что переводить Вяч. Ив. страшно трудно, и я бы, конечно, советовал Вам начинать не с него. Я высылаю Вам ту часть перевода (2-й отрывок), который я поправил. Если бы у меня было время, я написал бы Вам комментарий к своим поправкам. Это был бы единственный способ показать Вам недостаточность Вашей работы. Но сейчас, дорогой, сделать это никак не могу. Просмотрите сами мои изменения, думаю, они Вам покажут, в чем, на мой слух, дело. Не думайте только, что обилие поправок есть доказательство того, что перевод все-таки плох. Кресслинг[129] прекрасно перевел меня, редакция тоже осталась довольна, и все же мы с Кронером так много переделали в 1-й части, что мне присылают повторную корректуру. Очень деликатная вещь – язык. Вот например, Вы пишете "erhascht"[130], я переправляю "erlauscht"[131], потому что при слове "erhascht" у меня возникает движение руки, да еще быстрое, в то время как то уловление, о котором говорит Вяч. Ив., производится безусловно ухом, да еще внутренним. Несколькими строками ниже Вы пишете "fing Ssolowieff an"[132] я переправляю "begann"[133], потому что иначе получается, "an – als"[134], что некрасиво. "In schmerzvollen Krämpfen"[135] совершенно верно, но мне мешает очень распространенное: "Magenkrämpfe"[136] . Очень сильно я переделал фразу с отсекновением, но Вы сделали ее непонятной, не переведя словечка "своих" в Вашем переводном плане и непереводимом; а потом верное слово "hauen"[137] очень вульгарно и ассоциируется больше с ладонью (пощечина) или с топором, чем с мечом мистики.

Вы видите, что соображения эти все весьма деликатного порядка и что требования я предъявляю к Вам (на основании Ваших к себе самому) весьма серьезные, надеюсь, это Вам только приятно.

Мы устроились теперь уже окончательно и очень ждем Вас к себе. Сможем ли мы только с Вами основательно философически

---

[129] См. примечание 86 к письму №19.
[130] erhascht – подхватывает
[131] erlauscht – подслушивает
[132] fing Ssolowieff an – начал Соловьев
[133] begann – начал
[134] an – als – при – как
[135] schmerzvollen Krämpfen – болезненные спазмы
[136] Magenkrämpfe – желудочные спазмы
[137] hauen – сечь, бить

повидаться – не знаю, так к первому августу ждем Липу[138] с женой, а к пятому мамашу с Маргой[139]. Мамаше надо искать комнату. Липа повлечет за собой повышение тонуса жизни, наши же дела в настоящее время катастрофичны. За "шмуком"[140] ошмучились кольцо, серебро и меха...! Наличность же в данное время – 10 марок. Первые же лекции намечаются только в сентябре, окт.<ябре> и ноябр.<е>. Очень жаль нам, что не удалось повидаться с Давидом Соломоновичем. Будь немножко денег, мы съездили бы в Берлин. Не лежит ли его путь через Дрезден? Останавливаться он, конечно, не станет, но между Hauptbahnhof'ом[141] и "Dresden Neustadt"[142], где, к слову сказать, вы должны будете вылезти, можно было бы проехать и простоять вместе с ним минут 40-50.

Большое спасибо Вам за высылку вещей, все пришло в прелестной сохранности и было доставлено на дом. Только деньги ошарашили: – 48 марок.

Был у нас на днях Чижевский[143]. На мое горе, Кронер ему показал новую рукопись Тиллиха, он свернул привезенную статью о рел.<игиозном> соц.<иализме> и решил перенести свою работу над ней на 26-й год. Совершеннейший чудак: по степени чудачества своего должен сильно украсить землю. Посмотрим чем.

Пока до свидания от нас обоих Вам и всем Вашим, в особенности Анне Моисевне сердечный привет.

Целую Вас.

Ваш Ф.Степун.

(Приписка Н.Н. Степун)

От меня тоже душевный привет.

* * *

---

[138] Речь идет о брате Ф.А.Степуна, см. о его приезде с матерью и женой в Дрезден в мемуарах *Бывшее и несбывшееся*, т. 2, 392.

[139] Маргарита Августовна Степун, сестра Ф.А.Степуна, – оперная и эстрадная певица.

[140] шмук – Schmuck (нем.) – драгоценности

[141] Hauptbahnhof (нем.) – главный вокзал

[142] Dresden Neustadt (нем.) – буквально: Дрезден - Новый город – пригород Дрездена

[143] См. примечание 59 к письму № 8.

№ 25.

Е.Д. Шор - О.А. Шор (маш.)
23/III-23

Дорогая Олюночка,

Честно пытался писать Тебе рукописью. Но что делать, когда то, что я Тебе пишу, уж по одному тому, что Тебе это, меня так волнует, что не могу рукою писать. Быть может, позже, быть может, скоро я сумею Тебе писать от руки; сейчас не могу. Прости, милая; ведь отчасти и Ты виновата в этом – другим мне не трудно рукою писать.

Последние дни в Берлине – музеи, картины, персидские ковры и греческие вазы – снова отклики былой вдохновительности, снова наплывы образов, мыслей, тем. Взволновали, разбудили творческие зовы.

Теперь – строгий Фрейбург. Обжился, устроился, начал работать. Набросил на каждый день жесткую сетку расписания и неизменно исполняю его.

С грустью простился с любимыми мыслями, с образами прошлого, стучащимися в сердце к какому-то оформлению, с новой внутренней манерою жить. Немножко жутко – не задвинул ли этим раздвинувшихся ставен, не завесил ли этим прозрачные окна. Грустно и жутко, но неотвратимо. Так – мое настроение в нескольких словах.

Спокойно и методично, как бывало в молодости (ведь мне свойственна методичность и терпение), отмериваю работою день за днем. Времени ни на что не хватает; с жадностью хочется кинуться на книги, разметаться по ним, сразу все взять. Но уже привычным жестом отстраняю соблазны; на столе две книги – *Пролегомены* Канта[144] и Циглер[145], и два словаря. Почти все книги завязаны в чемоданы, несколько первоочередных – в чемодане, раскрытом

---

[144] Имеется в виду труд Канта *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik die als Wissenschaft wird auftreten können.*

[145] Циглер – Ziegler, Leopold (1881-1958) – немецкий философ жизни и религиозный философ. Учился в Гейдельбергском университете. В 1905 г. назначен приват-доцентом в Technische Hochschule в Карлсруэ. Позднее целиком посвятил себя работе над своими философскими трудами. Из его ранних работ особенно известны *Zur Metaphysik des Tragischen* (1902), *Der abendländische Rationalismus und der Eros* (1905).

налево, возле стола; протянешь руку – не достанешь, пока встанешь, успеешь разговорить себя.

Времени для занятий пока немного у меня; надо помнить, что наступившим летом, тропической жарой следует воспользоваться для укрепления здоровья; поэтому каждый день гимнастика дыхания, прогулка на два часа. Для занятий пока только шесть часов, но мало-помалу я буду увеличивать время занятий на счет сна и отдыха. Чувство такое, точно медленно вползаю в работу, в здоровье, в самое время свое. Главное – уже в работе; сразу стало спокойно и уверенно, что работу проделаю всю с такою внешнею душевной успокоенностью и страшной внутренней настороженностью: к чему приду?

Пишу так подробно и становится неловко мне так много говорить о себе, так возиться с собой. Но ведь Тебе я пишу – ведь правда?

Теперь по существу работы: по совету ФА[146] я начал с *Пролегомен*. Медленно, со словарем, чтобы не упустить ничего, вчитываюсь в них. Они доставляют мне большое удовольствие: чувствуется страшно острый ум, временами ироническая усмешка; двигаюсь медленно теперь – сначала просто стал читать, но вдруг на середине, когда дошел до Таблицы чистых априорных понятий, почувствовал, что словно зацепился. Не знаю, не хватает ли мне немецкого языка или, скорее, знания элементарной логики; думаю, и того, и другого. Поэтому решил начать сначала и проштудировать, не полагаясь на понимание с налету, – это для овладения языком и стилем; и одновременно хочу пройти самую простую логику, чтобы не задумываться над простейшими понятиями ее и не напрягаться к уловлению их из какого-то внутреннего непосредственного источника. Думаю, что это правильно – как скажешь Ты, милая? Спросить совета ФА об этом невозможно, т. к. постороннему трудно поверить бездне моего невежества.

Циглера читаю, п.<отому> ч.<то> трудно сразу отказаться от всех проблем; но, кажется, когда достану Логику, перестану и Циглера читать.

Семестр уже на излете. Я слушаю два часа в неделю Кона (новейшая философия) – больше для языка и из вежливости, т. к., по-

---

[146] ФА – Федор Августович Степун.

видимому, с ним мне придется иметь дело все время. Он очень знающий человек и может быть очень полезен как руководитель моих занятий; в письме к папе я его подробнее описал; естественно, что все, что пишу нашим – и для Тебя, – процесс, конечно, необратимый. Кронер очень интересен как личность. Много сухости и темперамента, страстность, направленная к философии. Он читает эпизодический курс по философии истории; и его также я захватил только с середины. Он интересен тем, что понятием "Настоящего, Современности" как моментом, имеющим особую природу: природу действенную, творческую, с одной стороны, и двойственную – в той же мере, как двойственно "Я", предмет рефлектирования и рефлектирующая о предмете активность, – он пытается преодолеть историцизм истории; настоящее он хочет выключить из исторического процесса как момент упора вечности. Он еще недостаточно раскрыл это понятие, и я не могу Тебе поэтому сформулировать по Кронеру. Пока он лишь с большой страстностью интонировал его и резко обрушился на тех, кто к настоящему относится, как к истории. У меня здесь есть ряд вопросов: что значит "настоящее"? "Современность" ведь не временное понятие, п.<отому> ч.<то> так настоящего вообще нет; а если понятие не временное, то, значит, это – особое отпрепарирование исторической действительности, данности; раз так, значит, его нельзя идентифицировать с творческим моментом в исторической данности. По-видимому, Настоящее для Кронера – субъект-объект истории, в котором осуществляется чаемая полнота. Прости, Олюночка, если все это неясно; вина, конечно, моя.

Наконец, Гуссерль. Пока – ничего. Был я на нескольких его лекциях. Делает он тончайшие анализы таких проблем, как "сомнение", "вопрос"; необычайно просто и ясно; но в какой сфере он рассматривает их, я не улавливаю; из бесед с ФА вынес впечатление, что его феноменология как-то перекликается с... А.Белым, что это – какое-то обретение новой области, но, пожалуй, не духовного, а психологического; что мы вообще присутствуем при нарождении нового человека, и что вся его философия – только первый шаг: дескрипция новооткрытых областей сознания.

На этой неделе семестр кончается. Наступают каникулы. Кон, который любезно обещал не оставлять меня своим советом,

рекомендовал прочесть за время Виндельбанда[147] – историю новой философии. В следующем семестре меня ожидают: курс логики – Кона, его же – семинарий по Платону (Теэтет)[148], Кронера – курс новейшей философии; Кон не советует посещать Гуссерля, говорит, будет для начала трудно. Но я думаю все же попытаться послушать его.

Гуссерль получил приглашение в Берлин. Если примет, то только с будущего летнего семестра. Его уход открывает кафедру и вызывает в здешних философах борьбу нефилософских страстей.

Решил пригасить все свои проблемы, быть покорным и прилежным учеником. Пройти к концу зимнего семестра (февраль будущего года) элементарные основы философии, историю философии и погрузиться в Канта и Платона – так, милая. Через восемь месяцев посмотрим, что из этого выйдет.

Не сердись на меня, родная Олюночка, если письма мои будут и впредь такие сухие и протокольные. Стоит начать обо всем писать – никогда не кончить. Но Ты не оставляй меня без своих писем, они мне очень нужны.

Ты пишешь, что ясно знаешь мое будущее. Пришли же письмо с описанием его. Даю слово, что до срока его не открою. Не веришь мне, оставим у ФА. Но правда, пришли его.

Теперь дела, дела, дела...

Конечно, я совершенно уверен, что был бы я в Москве, то с Выставкой ничего не вышло. Но прикосновение Твоих магических рук наколдовало удачу. Естественно, к Тебе ряд вопросов.

(На этом машинопись оканчивается)

---

[147] Виндельбанд – Windelband, Wilhelm (1848-1915) – немецкий философ и историк философии. Преподавал философию во Фрейбурге и Гейдельберге. Глава южно-немецкой неокантианской школы. Особенно известен своими работами по философии истории. Учитель Ф.А.Степуна в Гейдельберге.

[148] Теэтет – диалог Платона *Theaetetus*, принадлежащий к третьему периоду его творчества (вместе с диалогами *Sophist*, *Politicus* и *Parmenides*). В *Theaetetus* Платон в основном рассматривает вопросы обоснования знания и значения.

№ 26.

Е.Д. Шор - О.А. Шор (маш.)

Фрейбург

13-III-24

Олюночка, дорогая,

Живу я во Фрейбурге и начинаю понемногу любить его; он очень меланхолический город; вечерами заходящее солнце наполняет его нежными розовато-серыми и голубыми тонами; тополиная аллея вдоль реки мягко силуэтится на вечернем небе. В эти часы я обычно гуляю по окраине города и возвращаюсь домой, унося на сердце лиловатые сумерки, немножко грусти, немножко тоски. Чувствую себя странно одним; от Тебя я не получал еще писем в городе, в моей городской комнате Тебя еще нет.

Эти дни я читал Экехарта[149], Рильке[150], Аристотеля и Гегеля. Странное сочетание – уединенные, укрывшиеся в Боге мистики и страстные рационалисты. Но мне совершенно ясно, что только в одновременном охвате их можно понять их в их последней глубине. Хаотические предчувствия, которые давно когда-то были высказаны мною в моей, помнишь, статье, снова возвращаются ко мне, но теперь уж выстраиваются ясным путем. Я начинаю от "плэромы"[151], от предчувствия абсолютного переживания, последней экстатической расплавленности; сейчас это для меня еще только эмблема Абсолютного, его нисхождение в психологический план, но уже

---

[149] Экехарт, собств. Экхарт, часто Мейстер Экхарт – Eckart (Eckart, Eckehart), Meister Eckhart (1260-1328) – немецкий мистик и философ. Известен своими поэтическими трактатами на мистические темы, повлиявшими на все дальнейшее развитие христианской и особенно протестантской мистики.

[150] Рильке, Райнер-Мария (1875-1926) – крупнейший немецкий поэт XX века.

[151] "Плэрома", собств. плерома; от древнегреческого πληρωμα – "наполнение", "полнота", "исполнение" (последнее – особенно в тексте Нового Завета). Впервые термин "плерома" встречается у гностиков и означает всю полноту мира идей (Платон) в Боге. Некоторые исследователи выводят гностическую плерому из древнееврейской "шехины" ("присутствие Божие"). Позднее термин "плерома" использовался для обозначения окончательного и полного присутствия и ощущения Бога в разных изводах христианской мистики; в апокалиптических текстах может обозначать эсхатологическое время после второго пришествия Христа.

посещают меня необычное душевное волнение, потрясение от близости к Большой Философии, какой-то "катарсис" от чтения гегелевской Логики[152]; и я жду, чтобы предчувствия стали осуществлением, чтобы дано мне было не только чуять вдали проносящиеся голубые ветры духовного мира, но и стать в этот мир.

Я знаю, что созерцанием Большого Искусства можно сразу перенестись в этот мир: стоит лишь по-настоящему раскрыть навстречу ему свой внутренний взор. Но я думаю, что для меня это была бы "легкая нажива", что изнутри мне надо прорваться к нему.

И вот, когда я начинаю с несказуемого понятия "плэромы" и в каждой подлинной философии ищу предчувствия, стремления к нему, когда я всякую философию беру как транскрипцию "плэромы" и как путь к ней, то каждая философия вдруг открывает мне свое сердце и допускает меня в свои тайники.

Аристотеля и Гегеля я понял через Экехарта и Рильке. Экехарт же и Рильке – мне родные и близкие. Помнишь, милая, как-то осенью я сказал Тебе, что сущность религиозного сознания для меня в том, что каждое Я утверждает свое Ты Богом. Тогда это была лишь первая мысль, теперь она стала еще не опытом, но уж во всяком случае ясным предчувствием, предчувственным знанием опыта. Теперь мне ясно, и я с радостью нашел то же и у Экехарта и у Рильке: когда из предвечной полноты рождается Я, то, рождаясь как Я в одиночество индивидуального существования, осознавая себя как Я, оно тем же актом осознания полагает все, что Не-Я, как Ты. В одинокой тоске предметного существования оно создает себе вечного собеседника – Личного Бога и мир, как говорящие уста Его. Недовольное ограниченностью своей и своего Бога, оно над собой и над ним ставит Безликое Божество как последнюю полноту, как Единое после всего и пред всем, как Третье, которое есть Все.

Так, погружаясь в любовное, нежное косноязычие Экехарта и в темную лирику Рильке, я незаметно пережил троичную структуру религиозного сознания, и путь религиозного сознания стал для меня предчувствием и прообразом гегелевской диалектики. Мне совершенно ясно, что только на волнах религиозной взволнованности можно понять Гегеля.

---

[152] Имеется в виду труд Гегеля *Wissenschaft der Logik.* Т. I: *Die objective Logik.* Т. II: *Die subjective Logik oder Lehre vom Begriff.*

Мне совершенно ясно, что на вопрос: что есть философия? – может быть лишь один ответ: жажда и путь к Плэроме, к Единому, к Нему.

Эта жажда – бесконечная любовь и бесконечная нежность; и если Ты переживешь ее, хотя бы как предчувствие, то не покинет Тебя ни эта любовь, ни эта нежность.

Отсюда подымается самый важный для меня теперь Вопрос о Философии (не вопросы философии): Философия, как и Мистика, имеет одно основание и одну цель – обретение "плэромы" (я нарочно употребляю сейчас это слово вместо всех других – абсолютное, бог и др. – п.<отому> ч.<то> все другие слова обросли уже смыслами, это же слово для меня еще никаким понятийным смыслом не усечено и не обесценено; только символ духовной полноты). Мистика, так казалось мне, приводит прямо к цели; стоит только стать мистом, и сразу станешь в Боге. Для чего же стараться изойти всеми путями и перепутьями Философии, когда в мистическом погружении можно сразу к цели прийти.

В каждой большой философии – у Платона и Аристотеля, Плотина и Отцов Церкви, Бл. Августина и Фомы Аквинского, и позже у Спинозы, Фихте, Гегеля – утверждаются два пути познания: дискурсивное, понятийное и интуитивное, узревающее. Только второй путь приводит воистину в Царство Идей, в Область Божественного Нуса[153], в область Духа, Царства Божия; только второй путь дарует вечное блаженство богооткровенного познания, ставит в Абсолютное. Но второй путь – путь не только философский; специфическое философское в философии – дискурсивное познание. Для чего мне оно, если подлинные цели философии обретаются преодолением его? и нельзя начать с его преодоления?

Ответа сейчас у меня нет. Есть только чувство: в земной жизни человеку суждено исходить все земные пути. Вероятно, иначе не попасть ему на небо; вероятно, на этих путях он должен как-то преодолеть свою земную природу; только этим он может исскворзить, опрозрачнить свою земную душу, освободить свой дух из плена (не тела) души.

– Об этом сейчас думаю и этими мыслями думаю построить свой реферат о понятии и узрении. Боюсь только, что очень много

---

[153] Нус, от древнегреческого νους - "ум", "разум", "причина".

материала надо будет поднять для этого, и не успею сделать все, как хочу.

– Третьего дня начал я читать *Логику* Гегеля. Я был совершенно уверен, что это безнадежное предприятие. Со всех сторон говорят, что это самое трудное произведение Гегеля, что даже немцы не могут разобраться в ней. Представь себе, Леленька, мое волнение и радость, когда в один вечер я прочел пятьдесят страниц, увидел и почувствовал, как со страниц *Логики* передо мною подымаются родные мне мистические переживания, одетые в неподходящие, но этим и волнующие термины рациональной философии. *Логика* Гегеля – вчера на ночь читал ее и ночью во сне и бессоннице сложно пережил – это транскрипция абсолютного переживания и пути к нему. Начало *Науки Логики*, ее первое понятие, это предчувствие и воспоминание предрожденной полноты; ее конец, заключительное понятие – обретенная полнота. Так совершает она как бы круг, но круг этот и есть подлинный мистический путь. Самое захватывающее в *Логике* то, что пути человеческого мышления – самого близкого, наглядного, что в человеке есть, – она пытается дать как отображение, как двойника мистических путей. И конечно, для Гегеля, который на путях чистого мышления достигал абсолютного переживания, эти пути были воистину мистическими.

Никогда не думал бы я, что из-за Гегелевской *Логики* проведу беспокойную ночь, что весь день буду ходить в полутумане опьянения; когда я прикасаюсь к этой книге, то под словами ее вдруг начинает шевелиться метафизический хаос. Одно только: боюсь утерять это ощущение. Тебе обо всем этом пишу, потому что о Тебе соскучился, потому что жду Твоего ответа, и чтобы не утерять.

В терминах гегелевской диалектики трактовать историю, историю философии, культуры, чего угодно – обычный прием западноевропейской науки. Но Гегеля рассказывать в терминах и в смысле мистического переживания – звучит не по-западноевропейски. Я все больше чувствую, что родина моя – Восток. Сегодня видел очень странный сон: восточный город в Аравии или Сирии, желтый песок, желтое солнце, белые здания, огромная мечеть на площади, на ней – два магометанских священника, возбужденно, фанатично бросающие в толпящийся перед мечетью народ непонятные мне слова, которые волнуют, взметают, поднимают

восстание; и мне становится ясно: не это моя родина, но где<-то> поблизости, где-то там.

Становится ясно, что родина – это территория абсолютного переживания. Что родина есть во всем: в живой природе, в человечестве, в истории, в искусстве, в философии. Что задача человека – найти свою родину: в природе – географическое место, в философии – свою традицию, в истории – свою эпоху, в искусстве – свой стиль, в человечестве – свой народ, в человеке – единственную женщину.

Родина – место, где моя душа пролилась в мир; на родине душа чувствует еще живую, еще теплую форму свою, трепет ее, мерцание в ней Единого, Полного. Родина – путь души в мир, но и путь души из мира. Это место, где душа постоянно зыблется на границе Единого (Полноты) и Одного (одиночества индивидуальности); место, где душа сама становится легкой формой, через которую Абсолютное течет в мир и из мира в самого себя возвращается.

Сейчас я живу – в предчувствии и тоске о Родине.

И жду нашей встречи, моя любимая.
А до тех пор – Твоих писем.

№27.

Е.Д. Шор - О.А. Шор (маш.)

10 июля 24

Фрейбург

Тебя все еще нет, родная моя Олюночка, и писем даже нет от тебя. Очень беспокоит меня твое молчание. Что у Вас? Когда же ты, наконец, приедешь?

Перехожу к делам.

В Венеции виделся с Коганом[154] и Терновцом[155], провел с ними вечер на площади Сан-Марко. Петр Сем.<енович> очень хвастал, что

---

[154] Коган, Петр Семенович (1872-1932) – историк литературы, социолог-марксист. До 1917 г. – приват-доцент, сотрудник социал-демократических органов печати. В 1917 г. принимает активное участие в газете М.Горького *Новая Жизнь*, в октябре 1917 г. выступает с рядом острых антибольшевистских статей. С 1918 г. занимает руководящие посты в системе руководства культурой и печатью. 13 октября 1921 г. был избран президентом Российской Академии

Академия[156] выпустила одиннадцать изданий – если это так, нельзя ли было при помощи Шпета[157] и Бакушинского[158] провести Хирна[159]?

художественных наук (РАХН, позднее переименована в Государственную Академию художественных наук /ГАХН/), был одновременно одним из руководителей социалистической академии. С 1924 г. – президент ГАХН.

[155] Терновец, Борис Николаевич (1884-1941) – историк искусства. Член РАХН, позднее ГАХН. Автор ряда работ по истории западно-европейского искусства (*Роден*, 1936, *Теодор Жерико*, 1945, посм. изд-е) и советской скульптуры. Отдал много сил организации художественных музеев в СССР, а также коллекционированию и популяризации произведений современного западного искусства. Известна также его помощь русским художникам, находящимся в эмиграции (так, он помогал пересылать картины Н.Гончаровой из Москвы в Париж).

[156] Академия – ГАХН.

[157] Шпет, Густав Густавович (1879-1937) – русский философ. Закончил Киевский университет, с 1910 г. – доцент Московского университета. В 1912-13 г.г. учится в Геттингенском университете у Э.Гуссерля. Становится его другом и последователем, блестящим представителем феноменологии в русской философии. Начиная с 1918 г., активно занимается философией языка, герменевтикой и философией эстетики. В 1920 г. входит в Московский лингвистический кружок, где разрабатывает базисные проблемы семиотики. В 1921 г. становится заведующим философским отделом РАХН и ее вице-президентом. В 1923 г. уволен из Московского университета по политическим мотивам. Книги Шпета *Эстетические фрагменты* (Пг. 1922-1923) и *Внутренняя форма слова* (М. 1927) – классические работы по философии языка, остающиеся актуальными и по сей день. После разгона ГАХН в 1929 г. Шпет остается без работы и занимается переводами. В 1935 г. арестован и сослан в Енисейск, а затем в Томск. Там, в 1937 г. Шпет заканчивает русский перевод гегелевской *Феноменологии духа*. В октябре 1937 г. арестован вторично и расстрелян.

[158] Бакушинский, Анатолий Васильевич (1883-1939) – историк искусства. Член президиума РАХН. Педагог и музейный деятель, способствовавший возрождению и развитию в СССР палехской и мстёрской миниатюр. Известный коллекционер народного художественного творчества. В качестве хранителя музейных коллекций, в том числе коллекции Третьяковской галереи, участвовал в организации советских музеев на основе новых научных принципов. Разработал методику художественного воспитания детей (см.: *Музейно-эстетические экскурсии*, 1919, *Художественное творчество и воспитание* 1925). Ему принадлежит ряд исследований о русских и советских художниках.

[159] Хирн – очевидно, имеются в виду книги известного в свое время финского теоретика и историка искусства Yrjö Hirn (1870-?). Хирн писал на темы происхождения искусства, об искусстве и поэзии в католицизме, о детских

Прости, Олюночка, что возвращаюсь к этой забытой теме. Но, ради Бога, не делай себе из этого больших хлопот. Коган говорил, что в случае реальных предложений дело проходит очень просто и скоро, и я не заговорил о Хирне только потому, что хвалить свой товар, да еще в Венеции (в Москве он все равно все забудет) было и неудобно, и непрактично.

Говорил я с ним также о возможности напечатать – через Академию и от имени ее – труды Жолтовского об архитектуре[160]. С Ив.<аном> Влад.<иславовичем> мы много говорили о его "идеях"; сами по себе идеи не Бог весть что, но в приложении к памятникам архитектуры и в особенности как принципы архитектурного творчества они очень значительны: сразу раскрывают искусство с той единственной стороны, с которой о нем можно говорить. Поэтому я себе представляю издание (ряд изданий) с очень кратким текстом и с большим количеством иллюстраций – репродукций, обмеров,

---

играх, об эстетике в жизни и проч. Возможно, речь идет об одной из этих книг, подготовленной к изданию при участии Е.Д.Шора.

[160] Жолтовский, Иван Владиславович (1876-1959) – русский архитектор, градостроитель и педагог. В своих работах, особенно ранних, использовал композиционные приемы и архитектурные методы итальянского Возрождения. Закончил Академию художеств, в 1909 г. получил звание академика архитектуры. До революции работал в Москве и преподавал в Строгановском училище, был связан с группой московских архитекторов, таких, как И.Фомин и А.Щусев. После революции 1917 г. – глава отдела архитектуры Наркомпроса. В 1918-23 г.г. участвует в составлении плана реконструкции Москвы, автор генплана и ряда павильонов Всероссийской сельскохозяйственной выставки и кустарно-промышленной выставки в Москве. Член РАХН, с января 1922 г. – директор архитектурной секции.

Совершил много путешествий по Италии. В 1923-26 г.г. путешествует по Италии по командировке РАХН, где также работает над проектом советского павильона на выставке в Милане. В 1938 г. перевел и издал полный текст трактата Палладио. Позднее под явным итальянским влиянием выполнены такие важнейшие его сооружения, как жилой дом на Моховой, горком КПСС в Сочи, жилые дома на Большой Калужской улице в Москве (1948-50 г.г.) и др. Лауреат Сталинской премии.

В 1924-25 г.г. Е.Д.Шор активно переписывается и встречается с И.В.Жолтовским. В переписке с В.В.Кандинским Шор также обсуждает возможности издания в Германии теоретических работ Жолтовского по истории итальянской архитектуры (см. нашу публикацию переписки Е.Д.Шора с В.В.Кандинским /в печати/).

архитектурных анализов. При таком характере издания не трудно его осуществить. Быть может, теперь он при этом вообще обойдется без меня: для обмеров я ему не нужен, а текст, пожалуй, они с Лелей[161] сработают; Ив.<ан> Влад.<иславович> стал временами изумительно метко выражаться, прямо литературно. В крайнем случае, я съезжу на месяц-полтора в Италию для обработки текста (если дело будет серьезно, т. е. денежно, и будут деньги на поездку). Смотреть с ним архитектуру и работать по искусству – большое наслаждение. Я спишусь с Ив.<аном> Влад.<иславовичем> по этому поводу. Хотел бы только знать твое мнение: стоит ли начинать волынку с Коганом, доведет ли он дело до договора и аванса?

Невольно озабочен я материальным положением Жолтовского! С нами в поездке он был бесконечно мил, любезен и широк. Но небольшую сумму, которую я остался ему должен, я стараюсь как можно скорее выслать ему. И потому что не хочу быть ему должен, и потому, что дела его не блестящи. Вера Алек.<сеевна>[162] пробросала бездну денег на платья и всякие пустяки; вообще постоянными скандалами она замотала его так, что только во время поездки с нами он немного отдохнул и теперь поехал работать. В беседе с Коганом я выяснил, что конкурс на дворец труда, организованный Моск.<овским> Совдепом, не дал положительных результатов. Я думаю, что если бы Каменев[163] узнал, что Ив.<ан> Влад.<иславович> с охотою стал бы работать этот проект, то Совдеп заказал бы ему его. После успеха его с Выставкой[164], я думаю, они убедились, что он все же – единственный и незаменимый, и всем будет приятно узнать, что он с радостью будет и дальше работать на благо русской архитектуры. Быть может, папа мог бы об этом поговорить с Каменевым?

---

[161] Леля – Елена Александровна Ковалева, первая жена Е.Д.Шора.

[162] Вера Алексеевна – имеется в виду В.А.Липехина, с 1921 по 1928 гг. - жена И.В.Жолтовского (в эти годы носила его фамилию). Е.Д.Шор был свидетелем при оформлении их гражданского брака в ЗАГСе. После развода с Жолтовским вышла замуж за А.Б.Вилльямса, жила в Лондоне.

[163] Каменев, Лев Борисович (1883-1936) – в 1924 г. член Полибюро ЦК ВКП(б) и Председатель Моссовета ("Совдепа").

[164] Имеется в виду, очевидно, работа И.В.Жолтовского над проектами павильонов Всероссийской сельскохозяйственной выставки в Москве (1923 г.).

Кстати, вышло описание Выставки на нем.<ецком> яз.<ыке>, и ни одного снимка самой Выставки. Если в Совдепе есть снимки, быть может, можно было бы их получить? И вообще, не думает ли Каменев издать описание Выставки как архитектурного достижения. Это – совсем между прочим. Во всех этих работах, думаю я, мне теперь участвовать не придется – да я и не стал бы терять время на посторонние работы.

Странно мне, Олюночка, писать об этом, но что делать – надо смотреть жизни в глаза.

Еще несколько слов: получила ли ты счет от Вайбеля и книги? Все ли в порядке?

Коган передал, что Вячеслав Иванов в Москве, член Академии. Если Ты видаешь его, то не можешь ли передать ему следующее[165]: мне удалось уговорить одного издателя[166] издать на немецком языке его статью о Достоевском из *Борозд и межей*[167]. Вопрос: хочет ли В.Иванов, чтобы его издавали в Германии и на каких условиях? Я думаю, что он не может не хотеть этого и что – так как это (после статьи о Толстом в *Логосе*[168]) первая его вещь на немецком языке – он не станет настаивать на большом гонораре. Лучше всего было бы, если он мог бы от гонора-

(окончание письма в архиве Е.Д.Шора отсутствует)

* * *

---

[165] Далее отрывок, начинающийся со слов "... мне удалось", опубликован в 4-м томе *Собрания сочинений* В.И.Иванова (Bruxelles 1987, 760).

[166] Речь идет о Вайбеле.

[167] Имеется в виду статья Вяч.Иванова *Достоевский и роман-трагедия*, входившая в сборник *Борозды и межи*, М. 1916.

[168] Статья Вяч.Иванова *Лев Толстой и культура* напечатана по-немецки в журнале *Logos. Zeitschrift für Philosophie der Kultur* II, 1911-1912, 2.

№ 28.

В.И.Иванов – Е.Д.Шору (рук.)

Рим, 25 ноября 1924.

Многоуважаемый Евсей Давидович,

Вы порадовали меня Вашим письмом и глубоко тронули сердечностью Вашего участливого внимания: благодарю Вас от всей души.

Письма Федора Августовича я не получил. Венского перевода[169] не видел*. За все, сделанное Федором Августовичем и Вами для переиздания моего этюда в надлежащем виде, мне остается только благодарить Вас обоих. Предложенное заглавие (*D.<ostojewsky> als tragischer Dichter*[170]) одобряю.

Появлением других моих работ в немецком переводе дорожу чрезвычайно. Я желал именно, будучи заграницей, двинуть это дело насколько возможно. То, что мною до сих пор написано, распадается, как Вы знаете, на три группы: 1) поэзию, 2) essays, преимущественно эстетические и критические, и 3) работы филологические. О первой группе позаботится, быть может, дружественный и талантливый Groeger[171]. Третья группа ныне представлена новою, большою и специальною монографией *Дионис и Прадионисийство* (Баку, 1923, 300 больших компактных страниц). С этим исследованием необходимо мне познакомить западный ученый мир. Исследование в настоящее время рассматривает Ф.Ф.Зелинский[172] в Варшаве;

---

[169] Речь идет о следующем издании: Dostojewskij und die Romantragödie. Gedächtnisrede von Wjatscheslaw Iwanow. Übersetzt von Dmitrij Umanskij. Leipzig, Wien: Verlag der Wiener graphischen Werkstätte 1922.

* Сноска В.Иванова:

Узнал о его существовании из библиогр.<афического> обзора. Договора никакого, конечно, не заключали.

[170] *D.<ostojewsky> als tragischer Dichter* (нем.) – Достоевский как трагический писатель.

[171] Groeger, Otto (1876-?) – швейцарский профессор (германистика) и редактор.

[172] Зелинский, Фаддей Францевич (Zieliński, Tadeusz) (1859-1944) – филолог-классик. В 1885–1921 г.г. – профессор Петербургского университета. С 1921 г. – профессор Варшавского университета. Автор широко популярных книг по древнегреческой религии, истории эллинистического периода и т.п. Особенно известна была книга Ф.Ф.Зелинского *Из жизни идей* (т.1-4, Пг. 1911-1922).

надеюсь, что он будет писать о моей книге. Имея намерение прожить за границей как можно дольше (если только мне удастся добывать откуда-нибудь средства для наискромнейшей жизни с дочерью, изучающей композицию, и 12-летним сыном, который посещает здесь французский лицей) и потому имея в виду пожертвовать своею профессурой в Баку, которая остается пока за мной, - я готов взяться за самые разнообразные работы и мог бы написать что-нибудь новое, если бы это потребовалось обстоятельствами, для немецкой публики. Возвращаясь к Достоевскому, я думал бы, что брошюра (*D.<ostojewsky> als tragischer Dichter*) могла бы быть первым номером серии, которая продолжалась бы примерно так: *Dostojewsky als Mystiker*[173], - точнее, о религиозном идеале Достоевского (*Д.<остоевский> как мифотворец*, μυθοποιός [174] – etwa *D.<ostojewsky> als Mythenbildner*[175] или в этом роде). В качестве № 2 могла бы пойти статья *Лик и личины России* - к исследованию идеологии Д.<остоевского>, появившаяся в *Русской мысли* за 1917 г. и перепечатанная в моем сборнике *Родное и Вселенское*, коего единственный (и редчайший теперь) экземпляр есть у меня, в Риме. Но в переводе (eventuell![176]) этой работы для немецких читателей должны быть, без сомнения, устранены отступления о состоянии русской церкви, о взглядах Мережковского на "черносотенство" и другое "домашнее". Я попытался отметить карандашом возможные купюры, заключая в скобки ненужные места, в своем экземпляре. Если бы имелось в виду издание перевода этого этюда, я бы мог, немного трепеща опасностей почтовой пересылки, послать Вам сборник, которого у Вас нет, на время, потребное для ознакомления с ним и перевода... Одним словом, ежели будет предпринят какой-либо перевод, я не прочь обновить и обработать ad hoc[177] любую мою работу, что для меня, по навыкам моего мышления, удобнее было бы сделать окончательно, имея перед глазами готовый перевод, потому что язык изменяет для меня самую установку умственного зрения. В экономии предположенной мною серии, № 2 (*Лик и личины России*)

---

[173] *Dostojewsky als Mystiker* (нем.) – Достоевский как мистик.

[174] Μυθοποιός (греч.) – мифотворец.

[175] *D.<ostojewsky> als Mythenbildner* (нем.) – соответственно: Достоевский как мифотворец.

[176] eventuell (нем.) – возможный, ожидаемый.

[177] ad hoc (лат.) – для каждого данного случая.

представлял бы собою по преимуществу анализ *Братьев Карамазовых*, а № 3 (о мифе) – *Идиота***. Впрочем, я не уверен, что статья *Лик и личины* вообще будет приемлема в Германии: выбор материала для перевода – дело трудное, нужно знать хорошо читателя и не отпугнуть его раз навсегда от автора, с которым он впервые знакомится, предлагая ему Unverdauliches[178].

Благодарю Вас и за посылки A.Kirchhoff'ова Эсхила (термин "издание" - edidit[179] – употреблено было, конечно, не в смысле "Verlag"[180], а на жаргоне филологов в смысле "редакция"). Мне было бы очень важно приобрести эту книжку антикварно; вероятно, Ваш антиквариат мог бы ее таким путем откуда-нибудь выписать. Новое Тейбнеровское издание под редакцией Weil'a также не со мной, иметь его полезно, но особенно важно – и заменяет Кирхгофа издание Willamowitz – Moellendorff'a [Aschyl.: Tragoediae, edidit Willamowitz – Moellendorff, Leipzig, Breitkopf und Härtel. Но боюсь, что это издание очень дорого. Сколько оно стоит?]

Дружеские заботы бесконечно дорогой Ольги Александровны продолжают чувствоваться мною, как благодать какого-то гения-покровителя. В Вас, очевидно, нахожу я столь же великодушного друга. Горячо мною любимому Федору Августовичу шлю сердечный привет. Деловые размышления этого письма обращены к Вам обоим. Отдельно буду писать ему много; но пусть и он не поленится черкнуть мне несколько строк, не только деловых, pour m'entraîner[181] в один из разговоров, кои нам с ним обычны. Кстати, я не знаю его адреса.

Что до "моего" Рима, он дает золотой фон всей моей жизни. Достаточно сказать, что я могу здесь опять писать стихи – во славу его: ave, Roma![182]

С глубоким уважением признательный Вам

Вяч. Иванов

Адрес: Al Prof. Venceslao Ivanov

** Сноска В.Иванова: Этот № 3 пришлось бы, впрочем, написать; я читал лекции на эту тему, но не обработал их, боюсь, что растерял заметки.

[178] Unverdauliches (нем.) – неудобоваримое, тяжелое.

[179] edidit (лат.) – отредактировал.

[180] "Verlag" (нем.) – издательство.

[181] pour m'entraîner (франц.) – чтобы вовлечь меня.

[182] Ave, Roma! (лат.) – славься, Рим!

172 via Quattro Fontane 3° p. (presso Placidi). Roma

№ 29.

В.И.Иванов – Е.Д.Шору (рук.)

Рим, 24/XII – 1924.

Счастливого Нового года, многоуважаемый и добрый Евсей Давидович,

желаю Вам от души – и, прежде всего, доброго здоровья, ибо Ваши слова о воспалении почек меня весьма тревожат. Такие болезни требуют большого к себе внимания. Надеюсь, что Вы поправитесь; желал бы в этом Новом году увидеться с Вами в Риме. Не влажен ли для Вас климат Фрейбурга, и не лучше ли Вам переселиться на значительное время на юг и притом в сухой климат?

Я очень винюсь в медлительности своих отписок. Получение ценной для меня книги – Kirchhoff'ова Эсхила – прямо меня умилило. Такой Вы добрый и энергичный друг! Благодарю Вас за Ваши великодушные усилия добыть ее и за присылку от всего сердца!

Причина, почему я замедлил опять ответом, такова: я принялся за переработку, с дополнениями и введением, своей статьи *Лик и личины России*, которая должна предстать издателю как *Dostojewsky als Religionslehrer*[183] или под иным заглавием в этом роде. Хотелось тотчас выслать Вам текст печатный с письменными дополнениями, но я еще не готов, - почему и ответ Вам задержался, и книга моя еще не выслана. Через несколько дней это будет сделано. А первый наш выпуск к Рождеству напечатать, как видно, не удалось? Между тем я рассчитывал, что из определенного мне издателем гонорара Вы механически удержите стоимость Эсхила. Оказывается, я у Вас давно в долгу, и это меня очень тревожит. Не откажите черкнуть мне, сколько я Вам должен, для немедленной высылки Вам долга. Как жаль, что я Вас так стеснил!

Федору Авг.<устовичу> пишу, но все же поздравьте его тотчас от меня с Новым годом.

---

[183] *Dostojewsky als Religionslehrer* (нем.) – Достоевский как религиозный учитель.

Глубоко уважающий Вас и признательный
Вяч.Иванов

P.S. Г-жа Желтовская,[184] с которою я встретился в одном доме, почему-то спросила меня, знаком ли я с Вами, и просила меня уведомить Вас, что она в Риме, - адрес ее прежний.

№ 30.

В.И.Иванов – Е.Д.Шору (рук.)

Рим, 18 марта 1925.

Дорогой Евсей Давидович,

Ваша денежная посылка (двадцать четыре доллара = 100 марок) получена мною: примите глубочайшую мою благодарность и передайте, прошу Вас, мою благодарность издателю за его предупредительную любезность. Конечно, эта предупредительность в значительной части объясняется Вашими дружественными обо мне заботами, и это тем более трогает меня, что Вы сами еще только оправляетесь от серьезной операции. Желаю Вам скорого и окончательного укрепления Вашего здоровья; благополучно оперированный аппендицит – большая прибыль для организма.

Известие о том, что книжка не заглохла, а вновь выходит в свет, доставила мне большую радость, а вопрос о том, удобно ли мне получать и в будущем гонорар в долларах (ответ: вполне удобно!), оживляет мою надежду на дальнейшую заинтересованность издателя моими работами. Рукопись моя, правда, непростительно залежалась, но, раз возможно действительно рассчитывать на ее издание, будет в близком времени закончена и выслана вместе с книгой моих статей, одну из коих она восполняет.

Что меня беспокоит, это безмолвие Федора Августовича, ныне, судя по газетам, находящегося уже долгое время в Париже. Ужели не получил он моего письма, писанного в первых числах января, с новогодним приветом? Не получил – потому что я послал его во Фрейбург не заказным? Ужели пропало мое длинное послание, как

[184] Речь идет о В.А.Жолтовской, см. письмо № 27 и примечания 160 и 162 к нему.

пропало прежде его письмо ко мне? Будете писать – спросите его о том, а мне непременно нужно с ним соприкоснуться.

Горячо жму Вашу руку, сердечное спасибо еще, будьте здоровы.

Сердечно Ваш

Вяч.Иванов

P.S. Денежное письмо было доставлено мне весьма аккуратно; это я замедлил на несколько дней ответом.

ВИ.

P.P.S. Из Росии весьма трудно получать книги; поэтому я принужден чрезмерно дорожить экземпляром своей книги *Дионис и Прадионисийство*. Все же я выслал бы ее Вам, если бы Вы считали перевод ее и издание делом осуществимым конкретно. Но, думаю я, это не в диапазоне издательства, интересующегося Достоевским и, вероятно, не работающего in philologicis[185]. Хочу написать о *Дионисе*, с которым мне непременно нужно познакомить западных читателей, особенно же – специалистов, - Грёгеру, который, м.<ожет> б.<ыть>, то-нибудь выдумает.

№ 31.

В.И.Иванов – Е.Д.Шору (рук.)

Рим, 20 мая 1925.

Дорогой Евсей Давидович,

Спешу ответить на Ваши вопросы тотчас по прочтении Вашего письма. Один из нескольких имеющихся у меня экземпляров книги *Дионис и Прадионисийство* высылаю Вам завтра. Если он не понадобится (т. е. дело перевода и издания не наладится), Вы по прочтении (буде таковое может для Вас как неспециалиста в этих абструзных[186] материях или для Федора Августовича представлять собой какой-либо интерес) верните его мне, так как из России новых экземпляров не выцарапаешь. Но я хотел бы надеяться, что получу со временем, взамен его, немецкого *Диониса*. Кстати сказать, в случае, если бы за перевод кто-нибудь взялся в полной уверенности, что он будет издан, мне было бы безусловно необходимо читать его

---

[185] in philologicis (лат.) – в делах филологических.

[186] абструзный (от нем. abstruse) – запутанный, темный, эзотерический.

(перевод) по частям, по главам, в целях усовершенствования и дополнения оригинального текста, а также и филологической "акрибии"[187]. В настоящее время я сижу над итальянским изложением некоторых глав, ибо мне предложили две из здешних филологических riviste[188] изготовить для них статьи из материала моей книги. Ф.Ф.Зелинский давно уже обещал мне латинский отчет о ней в варшавской *Eos*[189]; послал я экземпляр также М.И.Ростовцеву[190], в Америку, и П.Г.Виноградову[191], в Англию; но оба неспециалисты в данной области. А в России по нашим временам рецензии не дождешься.

Что касается до статьи о религии Достоевского (заглавие коей должно быть, в соотвествии с ее содержанием, не *D.<ostojewsky> als Mystiker*[192], а скорее: *D.<ostojewsky> als religiöser Denker*[193], или, еще лучше, *D.<ostojewsky>s Religion*[194], - предоставляю Вам

---

[187] акрибия (лат.) – трудность писания.

[188] riviste (итал., множ. ч.) – журналы.

[189] "...в варшавской *Eos*" - варшавский журнал, посвященный классической филологии: *Eos*: *commentarii Societatis Philologae Polonorum.* Vratislaviae (начиная с 1894 г.).

[190] Ростовцев, Михаил Иванович (1870-1952) – историк античности и археолог. С 1903 г. – профессор по кафедре классической филологии Петербургского университета. С 1917 г. – академик Российской Академии наук. Глава Русского археологического общества, кавалер ордена Почетного легиона. С 1905 г. – член руководящего состава партии кадетов. В эмиграции с 1918 г., сначала в Европе, а затем в США (1920). Во время гражданской войны активный участник антибольшевистских кампаний за границей. Активный политический публицист. С 1925 г. профессор Йельского университета. Широко прославился открытием и описанием эллинистической синагоги в Dura Europos. См. его книгу *Dura Europos and Its Art*. Oxford 1938.

[191] Виноградов, Павел Гаврилович (1854-1925) – русский историк, виднейший специалист по эволюции феодальных отношений в истории Англии. С 1884 г. – профессор Московского университета. Один из влиятельнейших публицистов русского либерализма (см. его *Политические письма*, публиковавшиеся в газете *Русские Ведомости* в августе 1905 г.). С 1902 г. – профессор Оксфордского университета. Удостоен дворянского звания (knighthood) в Англии, где и скончался в 1925 г.

[192] *D.<ostojewsky> als Mystiker* (нем.) – Достоевский как мистик.

[193] *D.<ostojewsky> als religiöser Denker* (нем.) – Достоевский как религиозный мыслитель.

[194] *D.<ostojewsky>s Religion* (нем.) – религия Достоевского.

окончательную формулировку, указывая только, что статья представляет собой попытку очертить религиозное миросозерцание, даже определить религиозное учение, - sic! – Достоевского), - l'appétit vient en mangeant[195], и я решил то, что было раньше напечатано, существенно переработать и прежние рамки широко раздвинуть. Итак, Вы получите не печатную статью с купюрами и вставками, но целую рукопись новой во многих частях работы. По-немецки, одним словом, должен выйти новый essay, а не прежняя моя статья. Третий выпуск, соответственно, отдаляется... Я не знаю, довольны ли Вы этой затеей, но иначе мне поступить нельзя. Той же работы (о религии Достоевского) ждет и одно итальянское издательство. Для меня новость, что переводчик мой не Федор Августович; предполагая, что перевод первого выпуска сделал он, я хотел было предложить заочно выставить памятку, что перевод автором "авторизован". Пусть переводчик не боится трудностей моего изложения: я бы желал лично просмотреть перевод, хотя бы в корректурах, и все недоумения сами собой при этом разрешатся; в этой работе я должен буду строго наблюдать точность в передаче моих определений и суждений. –

Вот, пока, и все. Вы очень радуете меня вестью о предстоящем вскоре выходе в свет первого выпуска и о положительном решении издателя по вопросу о следующем. Мне остается опять и опять благодарить Вас за это от всей души. Нехорошо, что Вы все еще прихварываете; если приедете сюда, большая будет мне радость.

Писал я Федору Августовичу большое, большое письмо de omnibus rebus[196] – в ответ на его хорошее письмо – и направил свое на виллу Фондаминского, на Ривьеру. Получил ли он мое послание? И если да, пусть соберется с духом и отпишет обо всем, на что я выманиваю от него отклик. Говорю это Вам в надежде, что Вы, сносясь с ним, это ему передадите.

Здесь я, как в монастыре, - вдали от всех "русских недель" и всякой борьбы отечественных мнений. И слава Богу! Авось как-нибудь и дальше проживем в Италии, - где Вас поджидаю.

Крепко жму Вашу руку. С глубоким уважением
дружески преданный Вам

---

[195] l'appétit vient en mangeant (франц.) – аппетит приходит во время еды.
[196] de omnibus rebus (лат.) – обо всех делах.

Вяч. Иванов.

PS Ольга Александровна, голубушка, хлопочет и опекает меня в России, как самая лучшая из сестер! Вот каких друзей Бог мне послал!

ВИ.

172 via Quattro Fontane
p. III (presso Placidi)
Roma (5)

PPS Третий выпуск можно, не смотря на то, что он еще не готов, объявить в проспекте под заглавием: *D.<jstojewsky> als Mythendichter* - или *Mythenbildner*, - если таковое Вам и издателю нравится; можете и другое выдумать - смысл понятен. Поясню еще, что в центре его должна быть интерпретация *Идиота* как раскрытие заложенного в основу поэмы мифа.

Для характеристики этюда о религии Достоевского сейчас могу сказать в двух словах, что, подобно тому, как в поэме Данта заключается, по его словам, "la dottrina che s'asconde sotto il velame dei versi strani" ("учение, скрытое под покрывалом стихов странных"), - так и в творениях Достоевского содержится, как ищет показать автор, целостное религиозное учение, доселе не рассмотренное в своей связи и потому недостаточно выясненное. – Впрочем, вступление к этюду, где все это выражено и определено точно и полно, могу выслать в скорейшем времени в целях составления подробного проспекта.

ВИ.

№ 32.

В.И.Иванов – Е.Д.Шору (рук.)
Рим, 11 июля 1925.

Ваша заботливая доброта, дорогой Евсей Давидович, не устает открывать для меня приятные перспективы и изобретать полезное! Не знаю, как и благодарить Вас за нее... На вопросы отвечаю по пунктам.

I. Переводы и издание других (кроме *Достоевского*) моих статей мне чрезвычайно желательно. И в Италии предлагают мне

издание моих Saggi[197]. Приятели советовали мне снестись в Германии с *Rus.<sische> Rundschau*, с *Querschnitt*[198] и с *Die literarische Welt*[199]. Я делать этого теперь не буду, если Вы, добрый друг мой, сам деятельно заинтересовались этим. Вам в Германии все виднее, чем мне отсюда; Вы видитесь со многими лично; на Вас я вполне полагаюсь во всем. Вы знаете, где мне, не желающему испортить своих отношений с Москвой в смысле хотя бы косвенного нарушения принятой мною нормы аполитизма, но в то же время оставляющему за собой полную свободу мысли и слова в области проблем общекультурных, философских и религиозных, - Вы знаете, где мне печататься и издаваться надлежит и где не следует. Я безусловно верю Вашей дальновидности и Вашему такту. Если, в частности, статья моя *О русской идее* не кажется Вам и другим устарелой, но привлекает, напротив, особливое внимание, я этому весьма рад и не вижу ни малейших препятствий к ее переводу и напечатанию, где и как Вы найдете это удобным. Прибавлю: будь статья написана теперь, она могла бы быть истолкована, быть может, и в нежелательном для меня смысле; но она ограждена своею датою, и оговорка, безусловно необходимая, что появилась она 15 лет тому назад, заставляет видеть в ней, прежде всего, исторический документ, - что и требовалось доказать. Отсюда следует, что изменять ее уже ни в чем не следует. Возможно и, пожалуй, уместно одно: вставить в нее, для более связного и полного выражения основной мысли, один абзац из того же сборника *По звездам*, страница 360 ("отрицательный полюс человеческой объективирующей способности" и т. д., кончая словами: "неистовством только разрушительным"), каковой абзац удобно помещается (в тексте статьи или, еще лучше, в примечании со ссылкою на стр. 360) после слов: "хотя бы это возвышение было вознесением света и путеводного маяка над темным морем", в главе IV на стр. 320 (перед абзацем, начинающимся со слов: "есть особенности народной психологии").

II. Издание в переводе моих статей о символизме рисуется мне в форме книжки (страниц в 160 формата, соответствующего формату

---

[197] Saggi (итал., множ. ч.) – статьи.

[198] *Querschnitt* - немецкий литературно-общественный и культурный журнал: *Der Querschnitt*. Berlin: Propyläen-Verlag. Выходил с 1921 г. по октябрь 1936 г.

[199] *Die literarische Welt*. Berlin: E.Rowohlt Verlag 1925–1934.

моих книг *По звездам* и *Борозды и Межи*, - но формат немецкого издания для меня безразличен). Книжка должна содержать пять статей:

1) *Две стихии в современном символизме*, с экскурсом о Верлене и Гюисмансе (*По звездам*, стр. 247 - 296).

2) *Заветы символизма* (*Борозды и Межи*, стр. 121 - 144).

3) *Мысли о символизме* (там же, стр. 147 – 159, rsp. 163).

4) *Манера, лицо и стиль* (там же, стр. 167 - 185).

5) *О границах искусства* (там же, стр. 189 - 229).

Можно присоединить сюда еще и *Копье Афины* (*По звездам*, стр. 43 - 53) со статьею *Поэт и чернь* (там же, стр. 33 - 42), тогда как другие статьи, имеющие ближайшее отношение к символизму, как *Дионис и Ницше*, *Вагнер и дионисово действо* и др., поскольку ставят в центр рассмотрения проблему театра и трагедии (таковы *Предчувствия и предвестия*), образуют, по-моему, самостоятельный цикл *Игры Мельпомены* и должны быть соединены с так озаглавленным отделом в сборнике *Борозды и Межи*.

[От ред.: далее проставлена дата рукой Е.Д.Шора "25/XI/24", очевидно, обозначающая связь между дальнейшим содержанием письма и письмом В.И.Иванова от указанной даты (см. выше)]

III. Что касается Достоевского, действительно, невыход в свет первого выпуска в течение столь долгого времени породил во мне сомнения в осуществимости установленного плана. Ваши новые сообщения ставят все это под иной угол зрения. Конечно, будет лучше соединить все этюды в одну книжку; я уже и думал о таковой как о некоем целом.

Книжка состояла бы из глав:

1) Dostojewsky als tragischer Dichter

2) D.<ostojewsky> als Mythendichter[200] (о *Бесах* и *Идиоте*)

3) D.<ostojewsky> als Religionslehrer.

Как бы то ни было, я теперь занят этим последним этюдом (о религии Д.<остоевского>) и когда закончу его, Вам вышлю. Нужно заметить, что этот этюд по своему объему более чем двойной сравнительно с другими. Было бы справедливо установить количественную пропорциональность оплаты; но об этом упоминаю

---

[200] D.<ostojewsky> als Mythendichter (нем.) – Достоевский как мифологический поэт.

только к сведению Вашему и ни на чем особом в коммерческом отношении настаивать не буду. Напоминаю также, что этюд о мифе будет написан впервые (б.<ыть> м.<ожет>, напишу его по-немецки), и этюд о религии наполовину будет также новою работой.

IV) Весьма рад, что *Диониса* моего кто-то читает глазами филолога. Сожалею, что отчета Зелинского все еще нет. Пишется о нем статья – вероятно, для *Römische Mittheilungen des Deutschen Archäologischen Instituts*[201]. Очень мечтаю о немецком издании книги, которое мне почти необходимо, если нет, напр.<имер> английского. [Прим. ред.: следующее предложение зачеркнуто рукой В.И.Иванова] С охотою дал бы в перевод и свою давнюю и всем до сих пор нравящуюся *Эллинскую религию страдающего бога* (fürs grössere Publikum[202]), исправив в ней кое-что.

Вот, кажется, и все, что должен спешно сообщить Вам. Еще и еще благодарю Вас и прошу передать сердечный привет мой глубокоуважаемому и дорогому мне Давиду Соломоновичу. Хорошо ли Вы себя, наконец, чувствуете! Будьте здоровы.

Душевно Ваш
Вяч.Иванов

№ 33.

В.И.Иванов – Д.С.Шору (рук.)
Рим, 19 сентября 1925.

Дорогой и глубокоуважаемый Давид Соломонович,

Немедленно по получении Вашего письма написал я экспрессом о Вашем деле знакомому Вам Commendatore Erminio Mariani в Нерви (отель Bonera), прося его принять спешно необходимые меры. Надеюсь, он сделал это из Нерви; в Рим собирается он в ближайшие дни опять. Он зять Гречаниновых[203], которые также в Нерви.

---

[201] Имеется в виду *Mittheilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*. München. Выходит с 1886 г.

[201] fürs grössere Publikum (нем.) – для более широкого читателя.

[202] Речь идет о семье известного русского композитора Александра Тихоновича Гречанинова (1864-1956), известного своими сочинениями в жанре церковной музыки. С 1922 г. – в эмиграции (Париж /до 1939 г./, Нью-Йорк). Произведения А.Т.Гречанинова входили в репертуар всех русских зарубежных

Я не отвечал Вам с такой же спешностью, с какою обратился к Мариани, желая еще увидеться ранее с одним лицом, относительно близким к Мин.<истерству> Ин.<остранных> Дел; но мне не удалось его в эти 2 дня застать. В понедельник рассчитываю увидеть его и через него воздействовать на мешкотную бюрократию.

Ибо все дело, вероятно, в этой мешкотности и неповоротливости. Надеюсь увидеть Вас, не правда ли? – в Риме. Это была бы нам радость. Дочь моя и сын еще на берегу моря, в Неттуно (близ Рима). Благодарю Вас поэтому от ее имени за Вашу доброту и внимание к ней. Она была этим очень тронута, узнав о Вашем интересе к ней из письма Евсея Давидовича.

Горячий привет и пожелания счастливого разрешения тревог, а главное - здоровья!

Ваш Вяч.Иванов.

популярных хоров (*Missa oecumenica*, диптих псалмов Давидовых и др.). Особенно известно исполнение *Сугубой ектиньи* Гречанинова в исполнении Ф.И.Шаляпина и хора Афонского.

ФЕДОР ПОЛЯКОВ

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ В НЕОПУБЛИКОВАННОМ ЭПИСТОЛЯРНОМ НАСЛЕДИИ ЭЛЛИСА СЕРЕДИНЫ 1930-Х ГОДОВ: АСПЕКТЫ ПОСТСИМВОЛИСТСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ЭМИГРАЦИИ

То не гул волны хвалынской,-
Слышу гам: "Попал ты в лапы
Лестной ереси латинской,
В невода святого папы".

Вяч. Иванов, *Римский дневник*
1944 года, 2 февраля[1]

В очерке, посвященном семидесятилетию Вячеслава Иванова (1936), Федор Степун характеризует деятельность участников прежней корпорации символистов и близких к ним кругов с точки зрения регламентированной коммуникативной ситуации:

> У всех людей, принадлежащих к высшему культурному слою, у писателей, поэтов, публицистов, профессоров, присяжных поверенных и артистов было очень много свободного времени. Ходить друг к другу в гости, вести бесконечные застольные беседы, заседать и публично дискутировать в философских обществах считалось таким же серьезным делом, как читать университетские лекции, выступать на судебных процессах и писать книги. /.../ По всем редакциям, аудиториям и гостиным ходили одни и те же люди, подлинные перипатетики, члены единой безуставной вольно-философской академии.[2]

В результате исторических катаклизмов в России, приведших к появлению в изгнании, прежде всего европейском, особого феномена - "la Russie fantôme" и породивших многогранную культуру диаспоры, параметры диалога радикально меняются. В структуру

---

[1] ИВАНОВ Вячеслав, Собрание сочинений. Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. Т. III, Bruxelles 1979, 592.

[2] СТЕПУН Ф. А., Встречи. Достоевский - Л. Толстой - Бунин - Зайцев - В. Иванов - Белый - Леонов. München 1962, 142-143.

литературного общения вторгается элемент двуязычия, в некоторых случаях, как, например, в творчестве Вяч. Иванова вовлекающий несколько параллельных вариантов (наряду с итальянским также немецкий).[3] Существенное значение (отличающееся от того, когда, по выражению Ф. А. Степуна в том же очерке, "творческий дух еще жил у себя дома") приобретает статус переводчиков оригинальных текстов на западноевропейские языки; в их число входят носители как русской, так и западноевропейских культур, причем определенная часть их является представителями этнических меньшинств Российской империи. Благодаря деятельности этой группы участников диалога даже столь специфические с точки зрения языка, тематики, реалий и стилистики авторы как Алексей Ремизов попадают в поле зрения западноевропейской литературной общественности.

Другим существенным параметром такого модифицированного диалога можно считать расширение круга его потенциальных участников за счет западноевропейских литераторов, богословов и ученых. В этих условиях происходит кристаллизация концептов и имен, которые с точки зрения и русских и западноевропейских участников диалога могут являться общими эквивалентами и обладают, таким образом, повышенной степенью интегративности; среди них, в частности, следует назвать имя Владимира Соловьева, особая - *жизнетворческая* - актуальность которого как для Вяч. Иванова, так и для Эллиса не оставляет сомнений.[4] Красноречивое свидетельство возникновения такой транснациональной перспективы содержится в редакционной заметке журнала *Der Gral,* посвященной юбилею Иванова в том же 1936 г. (хотя политическая обстановка не благоприятствовала широкому обсуждению русской тематики):

---

[3] Ср. общую характеристику этих тенденций в кн.: BEAUJOUR E.-K., Alien Tongues. Bilingual Russian Writers of the "First" Emigration. Ithaca 1989. Лингвистические аспекты позиции Вяч. Иванова по отношению к итальянской культуре проиллюстрированы в статье: ШИШКИН А., Вячеслав Иванов и Италия. // Rizzi D., Shishkin A. (ed.), Archivio italo-russo. Русско-итальянский архив. Trento 1997, 503-562 (Labirinti 28); по отношению к немецкоязычным культурам - в сборнике: WACHTEL M. (Hg.), Vjačeslav Ivanov. Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlaß. Mainz 1995 (Deutsch-Russische Literaturbeziehungen. Forschungen und Materialien 6).

[4] ПОЛЯКОВ Ф. Б., Чародей, рыцарь, монах. Биографические маски Эллиса (Льва Кобылинского). // SCHAHADAT Sch. (Hg.), Lebenskunst – Kunstleben. München 1998, 165-184. (Die Welt der Slawen, Sonderband 2)

Vor einiger Zeit feierte ein Mann seinen siebzigsten Geburtstag, der es verdiente, im katholischen Kulturkreis das gleiche Ansehen zu genießen, das ihm seine Seelengröße und seine geistige Überlegenheit in der Schätzung der führenden europäischen Geister längst erobert haben. <...> Wjatscheslaw Iwanow ist einer der bedeutendsten Konvertiten der Gegenwart, wer aber von uns weiß es? Am bekanntesten ist wohl sein Buch über Dostojewski, das beste seiner Art <...>. Viel ist gesagt mit der Erwähnung, daß Iwanow mit Berdjaew, Bulgakow und andern zu den Erben Solowjews gehört, von dessen ganzem Wesen er auch starke persönliche Eindrücke empfing. <...> Er ist einer der höchstrangigen Teilnehmer an der europäischen Diskussion über die wesentlichsten Fragen der heutigen Menschheit.[5]

Недавно отмечал свое семидесятилетие человек, заслуживающий иметь такую же репутацию в кругу католической культуры, какую величие его души и его духовное превосходство уже давно доставили ему во мнении ведущих европейских мыслителей. <...> Вячеслав Иванов является одним из наиболее значительных конвертитов современности, но кто из нас знает об этом? Наиболее известна, вероятно, его книга о Достоевском, лучшая в своем роде <...>. Многое сказано упоминанием о том, что Иванов наряду с Бердяевым, Булгаковым и другими относится к наследникам Соловьева, вся личность которого оказала на него сильное воздействие. <...> Он является одним из наиболее выдающихся участников современной европейской дискуссии о существеннейших проблемах человечества.

Специфика литературно-публицистической деятельности Эллиса в 1920-1930-е годы после его переселения в Тессин позволяет провести параллель с позицией Иванова: ориентируясь преимущественно на немецкоязычные круги писателей, философов и богословов, Эллис, в свою очередь, является для них компетентным интерпретатором Соловьева, его "наследником", после напряженных

---

[5] [ANONYMUS], Wjatscheslaw Iwanow. Der Gral. Katholische Monatsschrift für Dichtung und Leben 30, 1935-1936, 358-361 (цит. на с. 358-359). Возможно, автором заметки является один из редакторов журнала Friedrich Muckermann SJ (см. о нем: WACHTEL M. /Hg./, Vjačeslav Ivanov..., 105. /Anm. 37/).

поисков также воссоединившимся с Римом. Порою линии общения двух символистов пересекаются (круг редакции журнала *Hochland*). Контроверсии, вызванные полемикой прежних лет, передрягами литературного быта и некогда агрессивным темпераментом Эллиса, если еще и не до конца забыты, к этому времени отходят на второй план.[6] Важно подчеркнуть, что представляемую Ивановым концепцию символизма Эллис десятилетия спустя после выхода его книги *Русские символисты* (1910) характеризует в положительных тонах, о чем свидетельствует, например, предисловие к его последнему поэтическому сборнику *Крест и Лира* (1938).[7] Впрочем, несмотря на общее символистское прошлое, совпадение конфессиональных путей, близость некоторых мировоззренческих позиций (интерес Иванова к учению Intermediarius; см. ниже), личных встреч между ними за все годы жизни в изгнании не было, а их переписка оказалась весьма непродолжительной.[8] Однако в середине 1930-х годов, разрабатывая план по консолидации интеллектуальных сил эмиграции для развития экуменической идеи Владимира Соловьева, Эллис стремится привлечь к сотрудничеству и Вяч. Иванова. Приводимые ниже свидетельства почерпнуты нами из писем Эллиса к его близкому другу, основателю издательства (в 1918 г.) "Matthias-Grünewald-Verlag" (Mainz), а также соавтору по переводу

---

[6] Материалы, характеризующие отношение Эллиса к Иванову предшествующего периода, представлены в кн.: WILLICH H., Lev L.Kobylinskij-Ellis. Vom Symbolismus zur Ars sacra. Eine Studie über Leben und Werk. München 1996. (Slavistische Beiträge 341) Особенно показательна в этом отношении переписка Эллиса с Блоком: Письма Эллиса к Блоку (1907). Вступ. статья, публикация и комментарии А. В. ЛАВРОВА. // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Москва 1981, 273-291 (Литературное наследство 94, кн. 4). Именно в это время, т. е. в 1907 г., по красочному выражению Андрея Белого, "при намеке на Эллиса он [Иванов] багрянел, как петух". БЕЛЫЙ Андрей, Начало века. Подготовка текста и комментарии А. В. Лаврова. Москва 1990, 350. См. также: ЛАВРОВ А. В., Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность. Москва 1995. (Новое литературное обозрение. Научное приложение IV).

[7] Сборник подготовлен нами к изданию; см. предварительно: ПОЛЯКОВ Ф. Б., Неизвестный сборник стихотворений и переводов Эллиса (Л. Кобылинского). Символ 28, 1992, 279-294, особ. 282-283.

[8] Сохранившиеся письма Эллиса к Иванову (с приложением письма Эллиса к Д. С. Мережковскому из архива Вяч. Иванова) подготовлены А. Б. Шишкиным и нами к печати и должны увидеть свет во втором выпуске *Archivio italo-russo*.

стихотворений Владимира Соловьева на немецкий, поэту Рихарду Кнису (Richard Knies, 1886-1957).[9]

Уже в конце 1920-х годов Эллису представляется желательным основать серию публикаций издательства, посвященную русской духовной культуре. В качестве сотрудников он называет (в письме от 1 февраля 1927 г.) публициста и переводчика Bertram Schmitt (1895-1966), Владимира Николаевича Ильина (1891-1974) и известного переводчика, петербуржца Reinhold von Walter (1882-1965) - "das ist schon ein Zentrum der Kultur. Die religiöse Kultur ist immer die Sache von 3, 5, 7 Menschen und von 5, 7 Büchern" ("вот уже и центр культуры. Религиозная культура - это всегда дело трех, пяти, семи человек и пяти-семи книг"). Некоторое время спустя, уже подготовив к печати свое комментированное собрание эксцерптов из Соловьева *Monarchia sancti Petri* и торопя Р. Книса выпустить книгу, Эллис обращается к нему (письмо без даты, выход в свет книги *Monarchia...* в 1929 является terminus ante quem) со следующим предложением:

> Wäre es nicht möglich, alle Fragen, die Solowjew und die östliche Sache überhaupt berühren, in eine spezielle Abteilung (des Verlages "Grünewald") abzusondern und der Führung (wesentlich und formell) von Prof. F. Grivec anzuvertrauen?
>
> Dadurch wäre eine kompetente und äußerlich feste Stellung geschaffen. Für mich persönlich wäre leicht, sich mit F. Grivec zu verständigen.

Было бы возможно выделить все вопросы, относящиеся к Соловьеву и к восточной проблеме вообще, в особый раздел (издательства "Grünewald") и передать его в ведение проф. Ф. Гривеца?

Таким образом могла бы возникнуть компетентная и внешне устойчивая позиция. Мне лично было бы легко найти общий язык с Ф. Гривецом.[10]

---

[9] Материалы, содержащиеся в письмах Эллиса к Р. Кнису, с которым его связывало родство душ и многолетние дружеские отношения, готовятся нами к печати. За возможность их использования выражаем нашу глубокую благодарность наследникам поэта и особенно В. Кнису. Некоторые свидетельства о контакте Эллиса с издательством Р. Книса приводятся в нашей книге: POLJAKOV P. B., Literarische Profile von Lev Kobylinskij-Ellis im Schweizer Exil. Forschungen – Texte – Kommentare. Köln-Wien-Weimar (в печати).

[10] О личности и трудах словенского богослова Франца Гривеца (1878-

Приблизительно в то же время (до 1930 г.) Эллис упоминает имя сотрудника немецкого издательства P. Johannes Mumbauer (1867-1930) и проводит следующую, для него весьма существенную параллель:

> Die Stellung Mumbauers zum "Grünewald" ist sehr ähnlich mit der Stellung unseres unvergessenen, greisen Freundes und Ratgebers, Herrn Dr. Gregor Ratschinski (in der Sache des Verlags "Musagetes").
>
> Положение Мумбауера по отношению к "Grünewald" очень схоже с положением нашего незабываемого, пожилого друга и советника г-на доктора Григория Рачинского (в деле издательства "Мусагет").

Надежда на воскрешение "Мусагета" в новом обличий в конце концов не оправдывается, и в течение несколько лет, насколько можно судить по его сохранившимся письмам, Эллис этой темы больше не касается. Однако в письме от 22 февраля 1936 г., побуждая Р. Книса вступить в контакты с Д. С. Мережковским, Эллис предлагает своему издателю конкретный план сотрудничества с русскими авторами. Обращаясь к прошлому и впервые приводя имя Вяч. Иванова с характерным оттенком глухой антипатии, он, однако, не упоминает о своем расхождении с Андреем Белым и сообщает интересные сведения о попытках Мережковского завлечь его самого в свой петербургский кружок:

> Unser nächstes Ziel muß sein[,] eine *Arbeitsgruppe* innerhalb des geistigen Raumes des Verlags zu bilden. <...> Vielleicht kann D. Mereschkowski auch innerlich uns näher kommen, falls er zum

---

1963) см.: NOVAK V., Franc Grivec. Theologe, Slavist und Historiker. Die Welt der Slawen 8, 1963, 320-325; KOVAČIČ L., Prispevek dr. Franca Grivca k razvoju ekleziologije v prvi polovici 20. stoletja. Diss. Ljubljana 1983 (за предоставление экземпляра этой работы благодарим Prof. Dr. Metod Benedik, Ljubljana); DOLINAR F., Franc Grivec. Bogoslovni vestnik 53, 1993, 247-264. Связи Эллиса с ним подтверждаются тем фактом, что Ф. Гривец написал предисловие к упомянутой книге Эллиса: GRIVEC F., Bemerkungen zur Theologie Wladimir Solowjews. // Monarchia Sancti Petri. Die kirchliche Monarchie des heiligen Petrus als freie und universelle Theokratie im Lichte der Weisheit. Aus den Hauptwerken von Wladimir Solowjew systematisch gesammelt, übersetzt und erklärt durch L. Kobilinski-Ellis. Mainz 1929, XV-XXI.

Mitarbeiter des Verlags wird. Prof. N. Losski kann teilweise auch mit uns arbeiten.

Mein Freund A. Bjelij war intimster Freund Mereschkowskis. Mereschkowski wollte immer auch mich "bekehren". Er ist sehr phanatisch. <...> Er war immer ein glühender Anti-Katholik und wütete über meine Bekehrung. Jetzt ist es anders. Auch seine Frau Zinaida Hippius ist sehr bedeutend als Schriftstellerin und Mystikerin. Es ware schön, auch manches von Wjatzeslaw Iwanow zu nehmen. Aber er ist sehr diktatorisch gesinnt. Er hat aber einen schwerfälligen Stil.

Нашей ближайшей целью должно быть создание *рабочей группы* в пределах духовного пространства издательства. <...> Может быть, Мережковский сможет духовно приблизиться к нам, если будет сотрудничать с издательством. Проф. Н. Лосский также может частично работать с нами.

Мой друг Андрей Белый был ближайшим другом Мережковского. Мережковский всегда желал "обратить" также и меня; он чрезвычайно фанатичен. <...> Он всегда был ярым антикатоликом и бушевал по поводу моего обращения. Теперь положение изменилось. Его жена Зинаида Гиппиус также является значительной величиной как писатель и мистик. Было бы хорошо получить что-либо от Вячеслава Иванова, хотя он настроен весьма по-диктаторски; к тому же у него довольно тяжеловесный стиль.

Впрочем, оценка Иванова быстро меняется, особенно после того, когда к Эллису поступает следующее известие (письмо к Р. Кнису от 4 апреля 1936 г.):

Vom *Hochland* kam ein Brief (an mich) mit Meldung, daß der russische Mystiker Professor Wjatzeslaw Iwanow, den ich in Moskau gut kannte, eine große Abhandlung über die Werke des Intermediarius (im *Hochland)* publizieren wird. Das ist sehr wichtig, weil er ein großartiger Kenner vieler Weisheitsfragen und ein eminenter Gelehrter ist. Er ist ein Uniierter <*sic*> und weilt jetzt in Rom.

Из [журнала] *Hochland* пришло (на мое имя) письмо с сообщением, что русский мистик профессор Вячеслав Иванов,

которого я хорошо знал в Москве, собирается опубликовать (в *Hochland*) большую статью о трудах Intermediarius.[11] Это очень важно, поскольку он является великолепным знатоком многих вопросов тайного знания и выдающимся ученым. Он обратился в католичество и находится теперь в Риме.

Неожиданно открывающаяся перспектива получить поддержку от такого авторитета как Вяч. Иванов дает Эллису повод связать свои планы с приближающимся Пушкинским юбилеем; повторяя о желательности прямого обращения Р. Книса к Д. С. Мережковскому, он пишет уже несколько дней спустя (письмо от 8 апреля 1936 г.):

> Schreiben Sie auch, daß wir (Sie + ich) in der russischen Frage solidarisch sind und daß Sie selbst ihn sehr schätzen. Schreiben Sie ihm über die Abteilung im Verlag für russische Autoren und russische Fragen. Er kann auch über Puschkin genial schreiben. Ich will Ihnen vorschlagen[,] einen Puschkin-Almanach zum Jubiläum herauszugeben. Da können ich, Berdjaew, *Mereschkowski,* Zaretzki, Losski, W. Jwanow, Sie [*in Anmerkung:* Sie können einige Übersetzungen versuchen] (auf Grund meiner Arbeit) und noch andere köstliches Material geben.
>
> Напишите ему, что мы (Вы + я) солидарны друг с другом в отношении русского вопроса и что Вы сами очень высоко цените его. Напишите ему также об отделении для русских авторов и русских вопросов в издательстве. Он может гениально написать о Пушкине. Я хочу предложить Вам издать к юбилею Пушкинский альманах. В него могли бы я, Бердяев, *Мережковский,* Зарецкий, Лосский, В. Иванов, Вы [*в примечании:* Вы можете сделать некоторые переводы] (на основе моей работы) и другие дать превосходный материал.[12]

---

[11] Intermediarius - псевдоним Johanna van der Meulen (1874—1953), близкого друга Эллиса; распространению ее учения, генетически связанного с идеями Вл. Соловьева и русским символизмом, Эллис посвятил немало усилий.

[12] В этом контексте обращает на себя упоминание имени художника Николая Васильевича Зарецкого (1876-1959); ср.: СЕВЕРЮХИН Д. Я., ЛЕЙКИНД О. Л., Художники русской эмиграции (1917-1941). Биографический словарь. СПб. 1994, 205-206. Можно предполагать, что до Эллиса (напр., от его тогдашнего корреспондента Н. О. Лосского) дошли сведения о Пушкинской выставке с участием Н. В. Зарецкого в Пражском Народном музее; см. библиографические данные о ней в кн: [RACHŮNKOVÁ Z., ŘEHÁKOVÁ M.,

Вслед за этим письмом, буквально на следующий день (9 апреля 1936 г.), Эллис советует Р. Кнису попытаться основать отделение издательства в Мюнхене под опекой известного своими учеными трудами "мудрого" кардинала Michael von Faulhaber (1869-1952), чтобы добиться более либеральной духовной цензуры для предполагаемого издания книг русских авторов. 14 апреля 1936 г. Эллис отвечает на письмо Мережковского из Рима, упоминая о своих переговорах с Р. Книсом, а 18 апреля сообщает о новых контактах с Ивановым:

> Heute schicke ich einen Brief an Prof. Wjat. Iwanow (Rom), um ihn direkt mit dem Intermediarius zu verbinden. Mereschkowski schrieb mir aus Rom [*in Anmerkung:* Seine Adresse - Roma, Via Lombardia, Hôtel Boston], daß er bei Iwanow als Gast war und viel gesprochen hat. Man kann jetzt versuchen, die ganze russisch-ökumenische Gruppe zu einigen und mit Ihrem Verlag zu verknüpfen, falls die äußeren Mittel<n> da wären. Dann wäre eine russische Abteilung von Welt- und Dauerbedeutung gestiftet. Puschkin ist eine Attraktion für Mereschkowski und Iwanow, der ein Leiter eines speziellen Puschkin-Kreises in Petersburg war und eine Autorität hier ist. D. Mereschkowski, N. Berdjaew, N. Lossky - alle sind eifrigste Puschkin-Verehrer.
>
> Сегодня я отсылаю письмо проф. Вячеславу Иванову (Рим), чтобы связать его напрямую с Intermediarius. Мережковский писал мне из Рима [*в примечании:* его адрес – Roma, Via Lombardia, Hôtel Boston][13], что он был в гостях у Иванова и долго беседовал с ним. Теперь можно было бы попытаться

VACEK J.], Práce ruské, ukrajinské a beloruské emigrace vydané v Československu 1918-1945 (Bibliografie s biografickými údaji o autorech). T.I/1, Praha 1996, 266-267.

[13] В 1936-1937 гг. Мережковские, не желая быть свидетелями политических настроений во Франции, поселились в Риме. Этот период их жизни документирован, в частности, в письмах З. Н. Гиппиус к их секретарю В. А. Злобину в Париж; см. публикации: PACHMUSS T., Intellect and Ideas in Action. Selected Correspondence of Zinaida Hippius. Из переписки З. Н. Гиппиус. München 1972, 279-280, 284, 305-306, 522, 524 (Centrifuga 11); МЕРЕЖКОВСКИЙ Дмитрий, Маленькая Тереза. Под ред., со вступ. статьей и комментариями Т. Пахмусс. Ann Arbor 1984, 138, 162, 189, а также их фотографию с Вяч. Ивановым (1937) в кн.: PACHMUSS T., Zinaida Hippius. An Intellectual Profile. Carbondale-Edwardsville 1971, 233.

объединить всю русско экуменическую группу и связать ее с Вашим издательством, если бы для этого имелись внешние средства. Тогда возникло бы русское отделение мирового и непреходящего значения. Пушкин привлекателен для Мережковского и Иванова, который в Петербурге вел особый Пушкинский кружок и обладает здесь авторитетом. Д. Мережковский, Н. Бердяев, Н. Лосский - все они являются самыми ревностными почитателями Пушкина.

В следующем письме Эллиса (от 1 мая 1936 г.) актуальные вопросы помещаются в контекст прежней символистской культуры; здесь впервые противоречия кажутся разрешимыми, планы личных контактов осуществимыми:

Ich bekam vorgestern einen guten Brief aus Rom von Prof. W. Iwanow, der die Werke des Intermediarius ernst studiert. Manche Fragen sind ihm noch nicht ganz klar. Er ist jedenfalls ein aufrichtiger Mann und ein[er] der gebildetesten Männer in Europa. Mereschkowski kannte ich gut in Rußland. Sie immer diskutierten mit einander. Auch jetzt besprechen sie in Rom viele Fragen. Iwanow will mi[r] persönlich begegnen. Das ist aber nicht leicht. Mereschkowski hoffe ich hier treffen, oder reise ich nach Zürich später.

Ich hoffe auch jetzt meine alte Freundschaft durch Iwanow mit dem Hauptredaktor unseres "Musagetes" (Moskau) Dr. Emil Medtner [zu] restaurieren. Er ist ein eminenter Kenner der deutschen klassischen Kultur (Weimars und Bayreuths) und Verfasser des besten Werkes über Goethe (russisch). Er ist ein Freund Iwanows seit 1909. Dr. E. Medtner ist ein ältester <*sic*> Bruder des deutsch-russischen Komponisten Nikolaj Medtner, der genial ist. Sie beiden waren in Moskau geboren. Ich habe mich von E. Medtner im Jahre 1925 entfernt wegen eines wesentlichen Unterschiedes in geistigen Fragen (psycho-analytische Probleme). Jetzt scheint es eine Besserung vorhanden. So taucht der ganze frühere Musagetes-Kreis auf.

Вчера я получил хорошее письмо из Рима от проф. В. Иванова, который серьезно изучает труды Intermediarius. Некоторые вопросы ему еще не вполне ясны. Во всяком случае он является искренним человеком и одним из самых образованных людей в

Европе. Мережковского я знал хорошо в России. Они всегда дискутировали друг с другом; так и сейчас они обсуждают в Риме много вопросов. Иванов хочет встретиться со мной, однако это нелегко. Мережковского я надеюсь встретить здесь или же позднее поеду в Цюрих.

Через Иванова я теперь надеюсь восстановить свою старую дружбу с главным редактором нашего "Мусагета" (Москва) доктором Эмилием Метнером. Он является выдающимся знатоком немецкой классической культуры (Веймара и Байройта) и автором лучшего труда о Гете (по-русски).[14] С Ивановым он дружит с 1909 года.[15] Доктор Э. Метнер - старший брат гениального немецко-русского композитора Николая Метнера. Оба они родились в Москве. Я отошел от Э. Метнера в 1925 г. из-за серьезных разногласий в духовных вопросах (психоаналитические проблемы). Сейчас, как кажется, наступило улучшение. Так вновь появляется весь круг "Мусагета".

Примирение двух бывших соратников по "Мусагету", долго живших в изгнании в одной и той же стране, увы, не состоялось: Э. К. Метнер скончался в ночь с 10 на 11 июля 1936 г. в Дрездене. Удалось ли Эллису встретиться с Мережковским, нам неизвестно. По-видимому, Рихард Книс в одном из (несохранившихся) писем к Эллису упоминает имя Иванова в религиозно-мистическом контексте, как можно заключить из ответа Эллиса (письмо от 11 мая 1936 г.):

> Ja, Prof. W. Jwanow ist ein feiner, ehrlicher Mann, der christlich denkt und fühlt. Er besitzt zugleich eine eminente mystische, philologische, literarische und historische Erudition. Leider hatte die

---

[14] Имеется ввиду известная книга: МЕТНЕР Э., Размышления о Гете. Кн. 1: Разбор взглядов Р. Штейнера в связи с вопросами критицизма, символизма и оккультизма. Москва 1914, вызвавшая полемический отклик Белого: БЕЛЫЙ Андрей, Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Ответ Эмилию Метнеру на его первый том *Размышлений о Гете*. Москва 1917.

[15] Сближение Эмилия Метнера с Вяч. Ивановым относится скорее к 1910 г.; см. его письмо к Андрею Белому от 19 декабря 1910 г. в кн.: Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. третья, Москва 1982, 376 (Литературное наследство 92, кн. 3); LJUNGGREN M., The Russian Mephisto. A Study of the Life and Work of Emilii Medtner. Stockholm 1994, 41. (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature)

Erschütterung in Rußland seine Gesundheit geschädigt. Er ist auch zu vorsichtig, ein wenig furchtsam.

Pater A. Mager erzählte mir, daß er Resl vollkommen anerkannte, aber nur die Haltung Dr. Fr. Gerlich's kritisierte. Dr. F. Gerlich aber drehte manches um. Das kann sein.

Es ist sehr gut, daß Sie die Jesus-Werke D. Mereschkowskis so schätzen. Hier ist etwas einzigartig-wertvolles! Sie müssen ihn und Iwanow in Ihren Verlag einführen. Dann kann eine schöne russische Abteilung entstehen. <...>

Was die *russische Abteilung* (im "Grünewald") betrifft, so werde ich Ihnen raten, hier das ganze Spektrum der russischen Nuancen zu malen. Sie können zugleich sich mit Rom (Iwanow, "Orientalisches Institut"), mit "Casa Fioretti", mit B. Schmitt, mit D. Mereschkowski und mit Lossky, Berdjaew-Gruppe verbinden. Auch Pater K. Pfleger kann sehr nützlich sein (auch *Irénikon*). *Hier ist eine breite Front nötig!* Schließlich muß der Streit gegen Bolschewisten, Heiden, Pseudo-Christen etc. alle vereinigen, die noch Kreuz auf der Brust tragen.

Да, проф. В. Иванов - тонкий, честный, думающий и чувствующий по-христиански. Он обладает одновременно огромной мистической, филологической, литературной и исторической эрудицией. К сожалению, потрясения в России повредили его здоровью. К тому же он слишком осторожен, немного боязлив.

Отец А. Магер рассказывал мне, что он полностью принял Реслъ и критиковал лишь позицию доктора Ф. Герлиха, тот же исказил некоторые детали; это возможно.[16]

---

[16] P. Alois Mager OSB (1883-1946), богослов, профессор университета в Зальцбурге, доверенное лицо Эллиса; см. о нем: POLJAKOV P. B., Der russische Exildichter Lev Kobylinskij-Ellis und die Salzburger Benediktiner. // O. Kronsteiner (Hg.), Die Funktion der Slawistik im europäischen Bildungswesen. Eine alternative Geschichte und Prognose. Salzburg 1997 [1998], 19-31 (16. Salzburger Slawistengespräch 1997.) (Die Slawischen Sprachen, Bd. 55); ПОЛЯКОВ Ф. Б., Чародей, рыцарь, монах. Биографические маски Эллиса (Льва Кобылинского), 132-133. Resl von Konnersreuth (Therese Neumann) - баварская крестьянка, носившая язвы Христовы; в спорах о ней и о ее народном почитании принимал участие и Алоиз Магер; речь идет о полемике с ним в книге: GERLICH F., Ein Kampf um die Glaubwürdigkeit der Therese Neumann: eine Auseinandersetzung mit den Professoren Wunderle und Mager. München 1931 (Untersuchungen zu

Очень хорошо, что Вы так цените книги Мережковского об Иисусе. Здесь имеется нечто в своем роде исключительно ценное! Вы должны ввести в Ваше издательство его и Иванова. Тогда может получиться прекрасное русское отделение. <...>

Что касается русского отделения при "Grünewald", то я советую Вам обрисовать весь спектр русских нюансов. Вы можете одновременно связаться с Римом (Иванов, "Восточный институт"), с Casa Fioretti, с Б. Шмиттом, с Д. Мережковским и с Лосским, с группой Бердяева. Также о. Карл Пфлегер может оказаться полезным (а также *Irénikon*). Здесь нужен широкий фронт! В конце концов борьба с большевиками, язычниками, лже-христианами итд. должна объединить всех, кто еще носит на груди Распятие.[17]

Приведенные нами фрагменты, относящиеся к литературному облику Вячеслава Иванова в представлениях Эллиса, позволяют очертить его стремление к адаптации символистского наследия в рамках диалога, условия для которого оказались крайне неблагоприятными и поэтому не принесли желаемых Эллисом результатов. Вскоре после прихода национал-социалистов в 1933 г. к власти издательство "Grünewald" с его программой католического обновления и кругом таких авторов как друг Книса знаменитый богослов Romano Guardini попало в поле зрения тайной полиции. Тираж десяти напечатанных книг был полностью уничтожен гестапо, нескольким авторов, сотрудничавшим с Р. Книсом, была запрещена писательская деятельность. От созданной для контроля за всей книжной продукцией инстанции, т. н. "Reichsschrifttumskammer", издательство получило послание на имя "господина Матиаса

Konnersreuth 1). Ко времени написания этого письма автор книги, католический публицист и противник национал-социализма Fritz Michael Gerlich (1883-1934) уже погиб в Дахау; см. о нем: NIEDERMEIER A., Ein Kämpfer für Wahrheit und Recht. Fritz Gerlich – ein Mann des katholischen Widerstands. St. Ottilien 1995.

[17] "Восточный институт" – Pontificio Instituto Orientale; Casa Fioretti - название (в память св. Франциска Ассизского) приобретенного Johanna van der Meulen в Тессине, в Monti della Trinità дома, в котором жил Эллис; Б. Шмитт - упоминаемый выше католический священник Bertram Schmitt, сотрудничавший с издательством "Grünewald" и бывший некоторое время доверенным лицом Эллиса (см. о нем в нашей книге *Literarische Profile...*); "группа Бердяева" - авторы парижского журнала *Путь;* о священнике Karl Pfleger (1883-1975) см. нашу книгу (в печ.).

Грюневальда", в котором тому предлагалось представить доказательство своего арийского происхождения. В ответ на это Рихард Книс написал, что издательство носит имя одного из крупнейших средневековых немецких художников, который, как можно выяснить в любом справочнике, умер в 1528 году, вопрос же о его арийском происхождении историками еще, кажется, не рассматривался.[18] Предлагая Рихарду Кнису основать "русское отделение" в эти годы, Эллис в своей тессинской Аркадии под сенью св. Франциска не вполне мог представить себе, какими экскурсами в историю занимается его коллега в Майнце.

[18] Этот эпизод рассказан директором издательства Dr.Jakob Laubach в кн.: 75 Jahre Grünewald Bücher. Zeit zu verstehen, Mut zum Leben, Freude am Lesen. Ein Almanach. Mainz 1993, 11.

V. INSTRUMENTA STUDIORUM

ЛАРИСА ИВАНОВА

О РИМСКОМ АРХИВЕ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Полагаю, ни у кого из исследователей творчества Вячеслава Иванова, не исключая тех, кто никогда не переступал порога так называемой "архивной комнаты" на Via Ercole Rosa, не возникает сомнения в уникальности хранящегося там архива, - как по составу, так и самим фактом существования в частных руках столь значительного собрания историко-литературных документов конца XIX - первой половины XX веков.

Нет необходимости рассказывать как об истории формирования, так и о степени рассредоточения по различным архивохранилищам рукописного наследия Иванова: исследователям творчества поэта это в общих чертах известно. Однако вряд ли кому-либо из присутствующих доводилось в подробностях знакомиться с содержимым именно римской его части. Это и неудивительно. Несмотря на многолетнюю подвижническую деятельность по упорядочению и всестороннему использованию архива его владельца - Димитрия Вячеславовича Иванова, - работа с документами весьма затруднена из-за отсутствия полного их описания. Составление такой описи - одна из важнейших задач научно-исследовательского центра "Convivium" на ближайшие годы. Начало этой работы положено ученым секретарем центра А. Б. Шишкиным, подготовившим в июне 1996 г. первый выпуск описания, озаглавленного: *Архив Вячеслава Иванова в Риме: Поэтические сочинения и переводы Вячеслава Иванова.* Участники прошлого симпозиума, посвященного Иванову, были ознакомлены с текстом выпуска. В настоящее время опись подготовлена к изданию в текстологическом сборнике Пушкинского Дома, под редакцией О. А. Кузнецовой.

И все же большая часть архива остается неописанной. Именно поэтому, по инициативе "Convivium", в начале 1998 г. мною была предпринята попытка внести посильный вклад в освоение и обработку этого ценнейшего архивного собрания[1].

Первоначальное ознакомление с собранием дало лишь поверхностное представление о его структурном составе. Наряду с

---

[1] Пользуюсь случаем поблагодарить Димитрия Вячеславовича и Андрея Борисовича за оказанное доверие и всестороннюю помощь в работе.

упоминаемыми выше поэтическими произведениями Иванова, архив содержит: прозаические, драматические и историко-литературные тексты; биографические документы; обширную переписку (как семейную, так и дружескую, деловую), а также отложившиеся в последние десятилетия материалы по подготовке различных изданий (главным образом, брюссельского *Собрания сочинений*), международных ивановских конференций и т. п. Своеобразными архивами в архиве можно назвать материалы, относящиеся к Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, О. А. Шор, К. Д. Бальмонту, Ф. А. Степуну и др.

Ограниченность во времени (два месяца) диктовала строго избирательный подход в выборе материалов для научной обработки. Результатом попытки освоения данного массива стал второй выпуск описи, включающий, в первую очередь, литературоведческие исследования и статьи Иванова: *О Пушкине. I. Роман в стихах. II. Два маяка*; *К проблеме звукообраза у Пушкина*; Предисловие к переводу Э. Ло Гатто *Евгения Онегина*; *Лев Толстой и культура*; *Предисловие к изданию Дневников Т. Л. Толстой-Сухотиной*; *О Новалисе*; *Мысли о поэзии. 1. Поэзия как сообщение*; *Взгляд Скрябина на искусство*; *<Ревизор> Гоголя и комедия Аристофана* и др.

Сюда же вошли неопубликованные при жизни автора: *Повесть о Светомире царевиче* и драмы *Любовь мираж* и *Наль и Дамаянти.* Решено было также описать крупные поэтические произведения, не вошедшие в первый выпуск: мелопея *Человек*, *Лира Новалиса* и переводы отдельных стихотворений.

Не имея возможмости представить здесь полный текст описи[2], хочу предложить вашему вниманию некоторые заметки о особенностях разобранной части рукописного собрания Вячеслава Иванова, хранящегося в Риме.

Многообразна иноязычная часть архива, включающая в себя:

1) произведения, написанные Ивановым по-немецки (*Anima, Ein Echo*), по-итальянски (*Lermontov, Forma formans e forma formata, Simbolismo, Realismo, Il core avenire* (*Хор будущего*), Предисловие к переводу Э. Ло Гатто *Евгения Онегина*);

2) автопереводы: на немецкий язык (*Лев Толстой и культура, Человек, Повесть о Светомире царевиче*); с итальянского на немецкий (*Письмо к Александру Пеллегрини о "Dosta Pietas"*); на

[2] Публикация описи разобранной части архива предполагается в одном из выпусков *Ежегодника Рукописного отдела Пушкинского Дома* (С.-Петербург).

итальянский (*Предисловие к Дневникам Т. Л. Сухотиной-Толстой*, драма *Наль и Дамаянти*);

3) переводы с немецкого (*Прометей. Драматический отрывок*, прозаический перевод и примечание к нему баллады Ф. Шиллера *Геро и Леандр*, переложения из Новалиса); переводы с итальянского (первая часть *Божественной комедии* Данте);

4) переводы на итальянский (стихотворения Ф. И. Тютчева, В. С. Соловьева, А. С. Пушкина, А. А. Фета, М. Ю. Лермонтова);

5) переводы произведений Иванова другими лицами:

а) на итальянский: *О русской идее*, *Кручи. (Кризис гуманизма)* - А. Каффи или Ж. Шузвиль; *Переписка из двух углов* (начало) - О. И. Резневич-Синьорелли; стихотворения - Р. Кюфферле, Э. Ло-Гатто; мелопея *Человек* - Р. Кюфферле, со значительной правкой, вставками и собственными вариантами переводов Вяч. Иванова (здесь же обширная и подробная переписка о работе над переводами);

б) на немецкий: *Кручи. (Кризис гуманизама)* - В. Е. Грёгер; стихотворения - В. Витковский, Е. Ф. Зоммер, В. Е. Грёгер; *Ты Еси*, *Ницше и Дионис*, *Судьбы театра* (*Das Schicksal des Theaters*) - Е. Д. Шор (возможно, это материалы для неосуществленного сборника статей Иванова);

6) переводы произведений Иванова на различные языки неустановленными лицами.

Хотелось бы отметить важную особенность, своеобразие материалов этого раздела архива: получая тексты от переводчиков (в т. ч. от известных и уважаемых мастеров своего дела, ставших в процессе работы друзьями автора), Иванов подчас не просто поправлял неточности, но переписывал целые страницы, главы, стихотворения, предлагал собственные варианты. Таким образом, иногда стирается грань между автопереводами и работой переводчиков. Кроме того, написанные ранее произведения, позднее, в процессе перевода, фактически не перерабатывались.

На мой взгляд, особая ценность и значимость для будущих исследователей рукописного наследия Вяч. Иванова состоит в том что многие его произведения представлены в архиве всеми творческими этапами: заметками, зарисовками, черновыми и беловыми автографами, несколькими редакциями, машинописью с правкой, публикациями с новой правкой и т. д. Таким образом, даже известные, опубликованные произведения обретают многогранность, объем, глубину, что позволяет иногда приблизиться к едва уловимому

процессу - пути от творческого замысла до его единственно возможного окончательного воплощения.

В этом смысле, пожалуй, наиболее показателен комплекс материалов (21 единица хранения), относящийся к главному, незавершенному и неизданному при жизни и еще мало изученному произведению Иванова *Повести о Светомире царевиче* (книги 1 - 5). По воспоминаниям Лидии Вячеславовны об отце: "Все мысли, вся работа до самого последнего дня жизни были направлены на *Повесть о Светомире царевиче*"[3].

Не имею намерений не только углубляться, но даже и касаться проблем жанра, стиля, языка, источников, степени автобиографичности *Повести*, - всё это предметы отдельных исследований, начало которым уже положено[4]. Позволю себе лишь заметить, что рукописи подчас таят любопытнейшую историю творения - от мучительного рождения, сомнений, разочарований, духовных взлетов и словесной полунемоты. Подобным увлекательным зрелищем, помогающим увидеть "поэта в его рабочем уединении"[5], мне представляется и группа архивных документов, объединенных *Повестью о Светомире царевиче*.

Даже окончательные варианты, целиком опубликованные в брюссельском *Собрании сочинений*, заслуживают внимания, благодаря некоторым значимым деталям. Так, тетрадь с аккуратно переписанными набело первой и второй книгами *Повести* открывается наклеенным цветным изображением герба Московского царства с подписью Иванова: "Святой Егорий, русской державы покровитель" (№ 1. Л.1). А для записи четвертой книги автор выбрал школьную тетрадь с воспроизведением на обложке картины A. Mantegna *San Giorgio*. Как известно, рожденный в Георгиевском переулке, крещеный в церкви св. Георгия ("у Егория"), Иванов сделал

---

[3] ИВАНОВА Лидия, Воспоминания. Книга об отце. Подготовка текста и комментарий Джона Мальмстада. М. 1992, 296.

[4] См., например: BANERJEE M., The Narrator and His Masks in Viacheslav Ivanov's *Tale of Tsarevich Svetomir*. Canadian-American Slavic Studies 12, 1978, 274-282; ВЕНЦЛОВА Т., О мифотворчестве Вячеслава Иванова. *Повесть о Светомире Царевиче.* // Культура и память. Третий международный симпозиум, посвященный Вячеславу Иванову. II: Доклады на русском языке. Под ред. Ф. Мальковати. Firenze 1988, 27-43; СТОЙНИЧ М., *Повесть о Светомире царевиче.* Попытка определения жанра. Там же, 155-161.

[5] АВЕРИНЦЕВ С., Поэзия Вячеслава Иванова. Вопросы литературы 8, 1974, 148.

этого святого одним из центральных образов *Повести.*

Кроме того, некоторые книги и даже отдельные главы, строфы, стихотворения (как беловые, так и черновые автографы) имеют авторские датировки, а также пометы и записи рукой О. А. Шор, такие, например, как: "Пуфи начал записывать *Песнь о Стреле* 28 сентября 1928 г. " (Книга первая. № 1. Л. 2), или; "Закончено на Monte Targeo 1936-39" (Книга третья. № 3. Л. 21).

Различные этапы воплощения произведения демонстрируют своеобразное движение в определении языка, сюжета, композиции. Так, например, черновые автографы первой книги являют собой ранние редакции и еще не имеют разделения на нумерованные строфы.

Особый интерес представляют черновые рукописи четвертой и пятой книг (№№ 5, 16)[6]. Помимо кропотливой работы над текстом *Повести*, выраженной, в частности, наличием нескольких редакций многих глав, они содержат рисунки, краткий набросок этнографического словаря-примечания (№ 5. Л. 57); подробные выписки о св. великомученицах Параскевах и Евфросинии Полоцкой (№ 16. Л. 46). Напомню, что имя Параскева носит невеста и жена Иоанна Пресвитера, "автора" "тайного послания" *Владарю царю* (Книга пятая). Она обладает силою утешения и исцеления, и народ ее "за святую почитает".

Как бы в подтверждение свидетельства дочери, Лидии Вячеславовны, о том, что Иванов до последнего дня работал "с полной ясностью, даже, может быть, с повышенной деятельностью ума"[7], - последние страницы последних завершенных книг содержат также и другие, не относящиеся к *Повести* тексты. Среди них: фрагменты статьи *О Дневниках Т. Л. Толстой-Сухотиной* (№ 16. Л. 27-27 об., 47); новая редакция стихотворения 1915 г. *Утренние чары* (№ 5. Л. 55 об.); другая редакция стихотворения *Гармония сфер*, предназначенного для последнего сборника *Свет вечерний* (составлен в 1947 г., последнее авторское редактирование - 16 июля 1949 г.) (№ 5. Л. 55 об.); неизвестный вариант первой строфы сонета № 3, написанного за два дня до смерти для цикла *De Profundis amavi* ("О плоть, меня сжигающий хитон...") (№ 16. Л. 47); неопубликованные

---

[6] Приведенная здесь и далее нумерация единиц хранения является временной: постоянная возможна лишь после завершения обработки и описания всего архива.

[7] ИВАНОВА Лидия, Воспоминания, 296.

стихотворения: *Проф<ессору> Уго Паоли* ("Postscriptum: узнаю я вдруг...") (№ 16. Л. 7 об.), "Лепечет жизнь, как живая волна..." (№ 5. Л. 58 об.) и прозаический *Перевод с лат<инского>* (там же).

Завершить краткий обзор некоторых разделов обширного и содержательного Римского архива Вячеслава Иванова хотелось бы стихотворением, созданным поэтом за несколько месяцев до окончания его земного пути:

Лепечет жизнь, как живая волна,
Когда я счастлив.
Стоячей водой застывает она,
Коли день мой ненастлив.

Запруда - смерть и ручью, и пруду,
Но свободное ложе;
Прорвав плотину, в Тебе найду,
Живущих Боже.

22. IX. 48.

AVRIL PYMAN

RECENT DEVELOPMENTS IN THE STUDY OF VJAČESLAV IVANOV: ACHIEVEMENTS AND DESIDERATA (1994-1998)

The major contribution to the systematic study of Vjačeslav Ivanov over the last four years is undoubtedly the reference guide edited and introduced by Pamela Davidson. This book, impeccably indexed and cross-referenced, covers the period 1903-1993: not, the editors claim, exhaustively, but nevertheless in considerable detail. "In the course of surveying criticism on Ivanov," writes Davidson, "I have come across numerous examples of critics and scholars writing on closely related or even identical topics, often with little or no awareness of existing studies..."[1] .There is no longer any excuse for such overlap. Before proceeding to fill in the years from 1993 (as best I can but certainly not exhaustively, in spite of much-appreciated assistance from P. Davidson and other scholars present at the VII International Symposium "Vjačeslav Ivanov und seine Zeit" 4-8 July 1998 in Vienna), I shall therefore summarise what Davidson says in her introduction to *Viacheslav Ivanov. A Reference Guide.* Here, she divides Ivanov reception into five periods.

The first period, 1903-1917, was one during which few critics recognised "the innovative potential of Ivanov's archaic use of language" or understood his use of "implicit allusion through symbol, myth and intertextual allusion". Yet over these years even creative disagreement within the modernist camp formed part of a seminal process: "the transition from decadence to symbolism to postsymbolism was largely achieved through the mediating agency of his influence and ideas."[2]

The second period, 1918-24, was dominated by consideration of Ivanov's attitude to the Bolshevic revolution and of the ideas expressed in *Perepiska iz dvuch uglov,* considerations which have to some extent determined the direction of Ivanov studies ever since.

The third period, 1925-61, subdivides into the Soviet, the emigré and

---

[1] DAVIDSON Pamela, and GOTTESMAN Ronald, ed., Viacheslav Ivanov. A Reference Guide, including bibliographical references and index. New York: G. K. Hall & Co. 1996, IX. (G. K. Hall of Reference Guides to Literature)

[2] DAVIDSON P., ed., Viacheslav Ivanov. A Reference Guide, XVII, XXI.

the West-European response. Davidson charts the hostile nature of the former, except in cases where Ivanov could be linked to classics such as Tjutčev or Goethe or considered in the context of symbolist language, but notes that he fairs somewhat better in memoirs and in the small print of footnotes to publications about Brjusov, Blok and Belyj. Emigré reception was muted by the poet's own non-participation in emigré publications until F. Stepun obtained permission to print the *Rimskie sonety* in *Sovremennye zapiski.* In 1949, obituaries opened the floodgates to a torrent of reminiscences, exegesis and critical writing. In Europe, interest centred on Ivanov's conversion to Uniate Roman Catholicism in 1926, on the many translations of *Perepiska iz dvuch uglov* (first in Martin Buber's *Die Kreatur*, 1926) and on his defence of Christian humanist culture from the "Barbarians".

The fourth period, 1962-1985, was introduced by a spate of posthumous publications: *Svet večernij* in 1962, the *Sobranie sočinenij* in Brussels (1971, 1974, 1979 - Vol IV falling just outside the timespan in 1987), and the 1976 "Biblioteka poeta" volume of poetry and translation published in the Soviet Union. The spread of work now readily available resulted in more professional and scholarly criticism; monographs and dissertations began to appear from the mid-1960s. Conferences at Yale (1981) and Rome (1983) each produced their own volume of papers and established a tradition carried on in Pavia (1986), Heidelberg (1989), Cortigny near Geneva (1991), Budapest (1995) and Vienna (1998). In Russia, too, interest grew with opportunity to publish and each new volume of the Brussels *Sobranie sočinenij* was eagerly awaited. Not surprisingly. Soviet writing tended to focus on ideologically neutral subjects (bibliography, aesthetics, poetic technique) and on publications from the poet's epistolary heritage. Editorial interference or self-censorship still inserted the occasional political "soundbite" or lent conceptual articles an ideological gloss not (in my opinion [AP]) to be confused at that time with authorial conviction. In her summing up, Davidson writes: "research in the West and the Soviet Union moved along parallel tracks that rarely crossed".[3] In the *Reference Guide,* these tracks are laid out before us complete with branch lines, shunting yards and turn-tables.

The fifth and last period, 1986-1993, Davidson sees as one of convergence between the previously divided Soviet, emigré and non-Russian critique. All the more pity that these and the ensuing years covered

[3] DAVIDSON P., ed., Viacheslav Ivanov. A Reference Guide, XXVI.

in this report have been dogged by financial restrictions. Nevertheless, Davidson notes that more was published over the last 21 years than over the previous 71, though she particularly laments, as I do, the collapse of a cooperative project between St. Petersburg and Western scholars to publish a new multi-volume academic edition of Ivanov's works. After all, it is not what we write about Ivanov but the availability of his own works, including letters, which is of primary importance. Never was there a more European Russian or a more Russian European than Vjačeslav Ivanov, and I believe that the resurgence of differentiation, of cultural neocolonialism on the one hand and nationalist reaction on the other, would - in Ivanov scholarship at least! - be reversed "sam soboju" by the witness assembled in a *Complete Works.* We look forward immensely to the forthcoming fifth volume of the Foyer Oriental Chrétien *Sobranie sočinenij*, but it will not compensate for what we can only hope is the postponement of the grand project which would, of course, also incorporate research engendered by the pioneering *Sobranie.*

Meanwhile, gaps such as a full-length monograph on Ivanov and Nietzsche, a comprehensive study of the poetry and a biography also remain and recent "Silver Age" research has highlighted a number of questions which should ideally be addressed either prior to or in the course of filling these lacunae. Recent studies of Symbolist writing in the Great War of 1914-1918 (Ben Hellman[4], Henryk Baran[5]) and of minor Russian literary figures destined to end their days in a war-torn, self-destructive Europe (Magnus Ljunggren's book on Emilij Medtner and C. G. Jung[6] and Heide Willich's on Lev Kobylinskij-Ellis[7] in particular) suggest that our

---

[4] HELLMAN Ben, Poets of Hope and Despair. The Russian Symbolists in War and Revolution (1914-1918). Helsinki: Institute for Russian and East European Studies 1995. See particularly *Viacheslav Ivanov: The Messianic Task of Russia*, 84-93 and *Viacheslav Ivanov: Behind the German Threat - China!*, 197-201.

[5] BARAN Chenrik (Henryk), Pervaja mirovaja vojna v stichach Vjačeslava Ivanova. // Vjačeslav Ivanov. Materialy i issledovanija. Izd. V. A. Keldyš i I. V. Koreckaja. IMLI RAN Moskva: Nasledie 1996, 171-185. Further: Materialy i issledovanija (1996).

[6] LJUNGGREN Magnus, The Russian Mephisto. A Study of the Life and Work of Emilii Medtner. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis 1994. (Stockholm Studies in Russian Literature 27)

[7] WILLICH Heide, Lev L. Kobylinskij-Ellis. Vom Symbolismus zur Ars sacra. Eine Studie über Leben und Werk. München: Verlag Otto Sagner 1996. (Slavistische Beitrage 341). For Ivanov and Ellis see also F. Poljakov's contribution to the present volume.

knowledge of the integration of the West European and Russian traditions adumbrated in the life and work of Ivanov has taken on a new dimension which will necessitate a thorough sifting of the cultural subsoil in which both are rooted.

What, for instance, was the connection between Goethe's *Faust*, Ivanov and C. G. Jung? An interesting preliminary contribution to the solution is Maria Candida Ghidini's publication of Ivanov's article *O tipičeskom*[8], which considers the typical in *Faust*, Greek tragedy and the oral tradition. A. Etkind, in his article on Vjačeslav Ivanov and psychoanalysis[9], has more to say of Freud than of Jung; there is much to be gleaned from Michael Wachtel's article *K teme Vjač. Ivanov i Gete*[10] and from his book *Russian Symbolism and Literary Tradition*[11] , but the shared concepts of the anima, the archetypal and the national unconscious are not central to any of these studies and deserve focussed investigation. Of some help in this should be V. Sapov's publication of Ivanov's correspondence with E. K. Medtner[12], though the standard of scholarship here is not always what we have come to expect of Russian academic publication.

Another interesting theme, on which Wachtel's publication of Ivanov's correspondence with Gruber, Curtius, Herbert Steiner and others *Aus dem deutschsprachigen Nachlaß*[13], together with Willich's monograph

---

[8] GHIDINI Maria Candida (publ.), [O tipičeskom]. // Vjačeslav Ivanov. Materialy i publikacii. Sost. N. V. Kotrelev, izd. S. I. Panov. Novoe literatumoe obozrenie 10, 1994, 21-27. Further: Materialy i publikacii (1994).

[9] ETKIND Aleksandr, Vjačeslav Ivanov i psichoanaliz. // Un maître de sagesse au XXe siècle. Vjačeslav Ivanov et son temps. Cahiers du monde russe XXXV, 1-2, (Janvier-Juin) 1994, 225-234. Further: Un maître de sagesse.

[10] VACHTEL' Majkl (WACHTEL Michael), K teme: "Vjačeslav Ivanov i Gete". // Materialy i issledovanija (1996), 186-191.

[11] WACHTEL Michael, Russian Symbolism and Literary Tradition. Goethe. Novalis and the poetics of Viacheslav Ivanov. Wisconsin and London: The University of Wisconsin Press 1994, XI + 247pp., bibliography and index. Further: WACHTEL M., Russian Symbolism and Literary Tradition.

[12] SAPOV V. (Vstup. stat'ja, publ. i komment.), V. I. Ivanov i E. K. Metner. Perepiska iz dvuch mirov. Voprosy literatury 3, 1994, 307-346. Rev.: Wiener Slavistischer Almanach 36, 1995, 291-301. For: Emilij Medtner, Carl G. Jung and Goethe, see also my own eponymous study in: Unity and Difference in European Cultures, ed. Neil Thomas and Françoise Le Saux. Durham: University of Durham 1998, 195-216. (Durham Modern Language Series)

[13] WACHTEL Michael (Hg. und Vorwort), Vjačeslav Ivanov. Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlaß. Mainz: Liber Verlag 1995, 317 S., Indices. (Deutsch-russische Literaturbeziehungen. Forschungen und Materialien 6)

on Ellis have enabled us to focus with greater clarity, is neo-Catholic and German Protestant Christian interest in Ivanov as a mediator of Russian religious thought. Vyšeslavcev, who took over from Medtner as editor of the Russian translations of C. G. Jung, said to me once long ago in Geneva: "*We* are *your* youth". Was old Europe indeed looking to recover something of her lost youth from these Roman Catholic representatives of the Vladimir Solov'ev tradition in contemporary Russian religious philosophy? Then there is the vexed question of how far Vjačeslav Ivanov's bouts of Slavophile anti-German rhetoric were inspired by theories originating in Germanic philosophy that had been percolating through literature, music, psychoanalytic theory and political doctrine throughout his lifetime and, indeed, from the time of the first nineteenth century Slavophiles? This is a nettle which has yet to be firmly grasped. Medtner, who loved German culture above all things, told Belyj of a terrible dream in which he had "eaten the sun" (his culture) and "the sun had turned to poison within him"[14]. How culture can become a poison is a process we can study through Ivanov, who for most of his life was engaged in the search for antidotes precisely, perhaps, because he himself, during the period of mystic anarchism 1905-1908 and at the beginning of the First World War, had temporarily succumbed to such poison - and had developed antibodies[15]. To understand the wholeness of Ivanov and of our own shared culture, we all-Russians, East and West Europeans and Americans of the Catholic and Protestant tradition need to look closely at these dissonances.

Such are the *questions* raised by the research of the last few years. We are, however, also in receipt of much new *information.* A major contribution has been made by Dimitrij Vjačeslavovič Ivanov both indirectly, through the publication of his father's wise, concerned but tolerant letters to his children, and directly through reminiscences and

---

Further: WACHTEL M., Vjačeslav Ivanov. Dichtung und Briefwechsel.

[14] See BELYJ Andrej, Načalo veka. Izd. A. V. Lavrov. Moskva: Chudožestvennaja literatura 1990, 99.

[15] For Ivanov's association with "mystic anarchism" see Zh. SHERON's publication: Vjač. Ivanov. Pis'mo Borisu Zajcevu o smerti G. Čulkova. // Materialy i publikacii (1994); PYMAN A., A History of Russian Symbolism. Cambridge: Cambridge University Press 1994, Chapters 9-10, particularly 280-284, 297-298; and LAVROV A. V., Andrej Belyj v 1900-e gody. Žizn' i literaturnaja dejatel'nost'. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie 1995. Гл. 4: Gody polemiki. Simvolizm i "mističeskij anachizm", 213-250. Further: LAVROV, Andrej Belyj v 1900-e gody. For Ivanov and World War I see HELLMAN and BARAN as in notes 4 and 5.

recorded interviews[16]. This invaluable first-hand material, together with Ivanov's correspondence with Herbert Steiner[17], has given us an unforgettable portrait of the scholar-poet as *pater familias* and "chief cat"[18] without which no biography could possibly now be written, a portrait

---

[16] See AUBERT Raphaël and GFELLER Urs, D'Ivanov à Neuvecelle. Entretiens avec Jean Neuvecelle recueillis par Raphaël Aubert et Urs Gfeller. Préface de Georges Nivat. Montricher (Suisse): Les Editions noir sur blanc 1996, 327pp, illustrations. Jean Neuvecelle is the pen-name, taken from the French village where he was born, of Dimitrij Ivanov. He here talks about his own eventful adult life in France, Italy and Switzerland and answers questions about his father and family. The book is illustrated by rare family photographs. Both *Materialy i publikacii (1994)*, 34-71, and *Materialy i issledovanija (1996)*, 297-310, carry extracts from Dimitrij Vjačeslavovič's written reminiscences. The 1996 publication covers the years from the little boy Dimitrij's earliest recollection of his father in Moscow ("Car' Baran", golden-homed and wreathed in smoke, remote yet courteous, raising the child to his own imaginative heights rather than condescending to games of pretend, including him in the world of his poetry) through Baku, back to Moscow and on to Rome. It concludes with the temporary break-up of the family - Ivanov to teach in Pavia while his daughter remained in Rome and his schoolboy son embarked on a long cure for tuberculosis in a Swiss Sanatorium - shortly after, very much of his own volition and in his own way, on 18 December 1927, he was accepted into the Roman Catholic communion. This event in the life of the Ivanov family is more fully illumined in Dimitrij Vjačeslavovič's preface and notes to the publication *Pis'ma V. I. Ivanova k synu i dočeri (1927g.)* in the same volume, 14-33. The 1994 *Iz vospominanij* covers the period from the German occupation of Rome after the fall of Mussolini in 1943, when Dimitrij Vjačeslavovič had succeeded in making his way back to Rome from his own adoptive country, France, to 1949, the year of his father's death, conjuring up a vivid picture of the old poet's hospitable retirement on the Aventine Hill: the visits of Jacques Maritain and Cocteau; the old man's hot, somnolent summers when he preferred his quiet city flat to the sea-side and his rhythmic readings from *Svetomir*: - in peaceful contrast to the barbaric exhibition of the bodies of Mussolini and his mistress swung upside down from butcher's hooks in Loreto Square, Milan and the age-old pomp and pageantry of the Vatican. Also in *Materialy i publikacii (1994)* is a publication *Neizvestnye stichotvorenija i perevody (iz rukopisej Rimskogo archiva)* prefaced by D. V. Ivanov and A. Šiškin, 7-20. These include a 1915 sonnet and *Merlin*, 1916. Among the translations are several from the Greek and Latin (including, for Lidija Vjačeslavovna to set to music, Horace's Ode III, 12), a translation of Dante's *Il convito. Trattato III* dating back to 1914 and undertaken as part of an abortive joint project with V. F. Ern, four poems by Goethe for a Russian jubilee edition of Goethe's poetry translated in Italy 1929-30 and a translation of Mickiewicz's *Widzenie.*

[17] Published by Michael WACHTEL in *Dichtung und Briefwechsel*, 77-217.

[18] See also S. S. AVERINCEV's *"Ja že kajus', gutorja...": O jumore Vjačeslava Ivanova* in this volume for Ivanov's "Capogatto" persona.

which dispels once and for all the slightly sinister impression of a refined survivor cushioned from the exingencies of life by expendable women. Here, in his own letters and by his children's witness (the first, outside the period, covered by this paper, was of course Lidija Vjačeslavovna's memoirs), the poet emerges as a man fully cognisant of his responsibilities spiritual and material towards dependent children and capable not only of submitting creative genius to the disciplines of teaching for a living (such long periods without poetry!) but of emanating a humorous inventiveness and domestic magic which were to become the nucleus of a close family of independent, creative individuals.

Contributions to new literary reference books by N. V. Kotrelev[19], Pamela Davidson and Maria Pavlovsky[20] give succinct and accessible, up-to-date information on Ivanov's life and works. A useful self-authored general outline of the pre-revolutionary years is provided by Kotrelev's publication of a hitherto unknown "curriculum vitae"[21].

Biographical detail on Ivanov's *Lehrjahre* is supplied by Michael Wachtel's *Vjačeslav Ivanov - student Berlinskogo universiteta* in the 1994 *Cahiers du Monde Russe* publication of materials from the Geneva (Cartigny) conference[22]. *Vjačeslav Ivanov. Materialy i publikacii*, first issue of the *Novoe literaturnoe obozrenie* series, is a particularly rich source for the Tower period, containing publications of Ivanov's lectures in

---

[19] KOTRELEV N. V., Ivanov Vjačeslav Ivanovič. // Pisateli russkogo zarubež'ja (1918-1940). Spravočnik. Čast' I, Moskva: RAN INION 1993, 213-221 and also reprinted without authorisation in: Zolotaja kniga emigracii. Pervaja tret' XX veka. Enciklopedičeskij biografičeskij slovar'. Moskva: Rosspen 1997, 260-262. For these titles, which I have not had the opportunity to check "de visu", I am indebted to N. V. Kotrelev.

[20] DAVIDSON P., Viacheslav Ivanovich Ivanov 1866-1949. Poet and literary theorist, and PAVLOVSKY Maria, *Cor ardens* and *Winter Sonnets* and *De profundis amavi*, together with a brief biography and condensed, select bibliography in: Reference Guide to Russian Literature, ed. Neil Cornwell and Nicole Christian. London and Chicago: Fitzroy Dearborn 1998, 404-409.

[21] KOTRELEV N. V., Curriculum vitae. Neizdannaja avtobiografičeskaja spravka Vjačeslava Ivanova. Publikacija i primečanija N. V. Kotreleva. // Sestry Adelaida i Evgenija Gercyk i ich okruženie. Materialy naučno-tematičeskoj konferencii v g. Sudake 18-20 sentjabrja 1986 goda. Sost. T. N. Žukovskaja, E. A. Kallo, red. E. A. Kallo. Moskva, Sudak: Izd. Doma-muzeja Mariny Cvetaevoj 1997, 186-195. Reference supplied by N. V. Kotrelev, not checked de visu.

[22] WACHTEL M., Vjačeslav Ivanov - student Berlinskogo universiteta. // Un maître de sagesse, 353-376.

the "Academy"[23], his correspondence with the editor of *Apollon* S. K. Makovskij[24], and the entertaining reminiscences of his first translator into German F. F. Fidler[25]. Another Russian compendium of Ivanov articles based on the proceedings of the 1991 Conference in Moscow (the first in Russia), published for IMLI (RAN) by "Nasledie" (Moscow 1996), under the confusingly similar title, *Vjačeslav Ivanov. Materialy i issledovanija,* contains, apart from the letters to his children and reminiscences we have already mentioned in the context of Dimitrij Vjačeslavovič's contribution to Ivanov studies, the correspondence between A. M. Remizov and Vjačeslav Ivanov (1904-1917) with an introduction by A. M. Gračeva[26]. A. Lavrov's monograph *Andrej Belyj v 1900-e gody* offers a lucid analysis of Ivanov's relationship with Belyj from their first meeting in April 1904 to the foundation of Musagetes based on published and unpublished materials from the archives of both poets. Of the puzzling tensions of the Symbolist polemic he writes: "polemičeskim pafosom byli prodiktovany i nekotorye stat'i Belogo teoretiko-estetičeskogo charaktera, glavnym obrazom te, v kotorych on vyskazyvalsja po povodu idejnych koncepcij Vjač. Ivanova. Neobchodimo otmetit', čto v dannom slučae ostrota polemiki byla stimulirovana v osnovnom obstojatel'stvami taktičeskogo protivostojanija «moskvitjan» i «peterburžcev», a ne principial'nymi i neprimirimymi različijami vo vzgljadach: kak i Belyj, Ivanov vošel v literaturu ubeždennym Solov'evcem i priveržencem religiozno-filosofskogo uklona v simvolizme. Charakterno, čto, kak tol'ko idejnoe broženie, stimulirovannoe «mističeskim anarchizmom», pošlo na ubyl', isčezli i sredostenija meždu Belym i Ivanovym ..."[27] This summing-up serves as a useful corrective to the rather artificial setting off of Belyj as "Modernist" (whether or not "reluctant") against Ivanov as "theurgist" or "symbolist" evident in recent studies by Roger Keys[28] and Adrian Wanner[29]. Each poet was subject to the

---

[23] GASPAROV M. L. (publ.), Lekcii Vjač. Ivanova o stiche v poetičeskoj Akademii 1909 g. // Materialy i publikacii (1994), 89-106.

[24] IVANOV V., Perepiska s S. K. Makovskim. Publ. N. A. Bogomolova i S. S. Grečiškina, vstupitel'naja stat'ja N. A. Bogomolova, primečanija N. A. Bogomolova i O. A. Kuznecovoj. // Materialy i publikacii (1994), 137-164.

[25] AZADOVSKIJ K., Epizody. // Materialy i publikacii (1994), 115-136.

[26] Perepiska V. I. Ivanova i A. M. Remizova. Vstupitel'naja stat'ja, primečanija i podgotovka pisem Remizova - A. M. Gračeva; podgotovka pisem Vjač. Ivanova - O. A. Kuznecovoj. // Materialy i issledovanija (1996), 72-118.

[27] LAVROV A. V., Andrej Belyj v 1900-e gody, 244.

[28] KEYS R., The Reluctant Modernist. Andrei Belyi and the development of Russian Fiction 1902-1914. Oxford: Clarendon Press 1996, XII + 268pp, bibliography,

contradictions and paradoxes of their times; each essentially religious in outlook and innovative in form; each, in his own way, exercised a seminal influence on perception of reality and use of language; Ivanov's ontological and Belyj's gnoseological approach complimented rather than contradicted one another and each honed his ideas not only in the polemics of 1906-1908 but also in the concurrent atmosphere of creative *discussion* engendered by Ivanov and conjured up, in a manner both informative and conceptual, by Andrej Šiškin in *Le banquet platonien et soufi à la tour Péterbourgeoise*[30].

There is also much new information on the post-Petersburg years, during which Ivanov travelled abroad then took up residence in Moscow, where, on the whole, he associated more closely with religious philosophers than with poets and writers. D. Segal traces Ivanov's relationship with the Šor family, who also figure as does Ivanov in the context of V. I. Kejdan's *Vzyskujuščie Grada. Chronika častnoj žizni russkich religioznych filosofov v pis'mach i dnevnikach*[31], from this period through the emigré years[32]. The relationship between the Berdjaev and Ivanov families is highlighted in Šiškin's article *Le banquet platonien et*

---

index. For Ivanov see index.

[29] WANNER A., Baudelaire in Russia. Gainesville: University Press of Florida 1996, XI + 253pp, bibliography, index, - separates Ellis and Ivanov, classed as "Younger Symbolists" from Belyj who, together with acmeists and futurists, appears in a chapter entitled *Towards Modernity*.

[30] ŠIŠKIN A., Le banquet platonien et soufi à la "Tour" pétersbourgeoise. Berdjaev et Vjačeslav Ivanov. // Un maître de sagesse, 15-80. For fresh material on the Tower see also Margarita PAVLOVA's *Ivanovskie "sredy" i upominanija o Vjačeslave Ivanove v dnevnikach T. N. Gippius*; A. ŠIŠKIN's *Bašennyj mif ob Aleksandre Bloke*, and Ljudmila SPROGE's *"Bašnja" Vjačeslava Ivanova i ee lifljandskie gosti* in the present volume.

[31] KEJDAN V. I., Vzyskujuščie Grada. Chronika častnoj žizni russkich religioznych filosofov v pis'mach i dnevnikach G. A. Askol'dova, N. A. Berdjaeva, S. N. Bulgakova, E. N. Trubeckogo, V. F. Erna i dr. Moscow: Škola "Jazyki russkoj kul'tury" 1997, 752 pp, indices. For V. I. Ivanov see index of proper names. The period covered by the book 1900 to 1923. The years 1911-1914 are covered as: "Put', čto na kartu ne popal". Pis'ma russkich filosofov 1911-1914 gg. // Archivio italo-russo. Russko-ital'janskij archiv. A cura di Daniela Rizzi e Andrej Shishkin. Trento: Università degli Studi di Trento 1997, 157-340. (Labirinti, Collana del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche 28) For V. I. Ivanov see: Indice dei nomi, 612.

[32] SEGAL D., Vjačeslav Ivanov i sem'ja Šor. // Un maître de sagesse, 331-352. Complimented by Dimitrij SEGAL's and Nina RUDNIK's contribution of new material on Evsej Šor to the present volume.

soufi... already mentioned in the context of the Tower and by his publication of 16 letters (November 1906 - end March 1916), the introduction to which covers the years 1904 to 1939, taking into account a continuing indirect relationship through Lidija Vjačeslavovna[33], and Ivanov's creative interplay with the Moscow philosophers - in Vera Proskurina's article-publication *Rukopisnyj žurnal "Bul'var i pereulok" (Vjač. Ivanov i ego moskovskie sobesedniki)*. We have to thank the same author for *Vjačeslav Ivanov i Michail Geršenzon. Na puti k perepiske iz dvuch uglov*, which sets the famous dialogue firmly in the context of the Moscow years[34]. S. I. Subbotin's publication of P. A. Žurov's reminiscences of Ivanov in Soči and in Moscow before his departure for Italy, covering the years 1916-1924, allow us to eavesdrop on the poet's spontaneous holiday chit-chat on the nature of symbolism, poetry, the destiny of Russia and the February revolution: they also contain an unforgettable thumbnail sketch of Vera Konstantinovna: "...po-prežnemu grustna i mila, - nesmejana-carevna"[35]. There are gleanings on Ivanov's literary and extra-literary relationships with Vera and Lidija in G. V. Obatnin's *Zametki kommentatora*[36] and in the same author's *Vjačeslav Ivanov i smert' L. D. Zinov'evoj-Annibal: koncepcija realizma*[37]. Both title and content of N. V. Michajlova's *Lidija Zinov'eva-Annibal i Vjačeslav Ivanov: sotvorčestvo žizni*[38] further confirm the inextricable link between this relationship and Ivanov's art and thought.

---

[33] ŠIŠKIN A., Iz pisem V. I. Ivanova i L. D. Zinov'evoj-Annibal N. A. i L. Ju. Berdjaevym (vstupitel'naja stat'ja, podgotovka pisem i primečanij). // Materialy i issledovanija (1996), 119-144.

[34] PROSKURINA V., Rukopisnyj žurnal *Bul'var i Pereulok* (Vjač. Ivanov i ego moskovskie sobesedniki v 1915 godu). Priloženie *Bul'var i Pereulok. Žurnal dlja semejnogo čtenija.* Kritiko-dogmatičeskij organ samoobrazovanija. // Materialy i publikacii (1994), 173-208 and PROSKURINA V., Vjačeslav Ivanov i Michail Geršenzon. Na puti k *Perepiske iz dvuch uglov*. // Un maître de sagesse, 377-392.

[35] SUBBOTIN S. I., "...moi vstreči s Vami netlenny ..." (Vjač. Ivanov v dnevnikach, zapisnych knižkach i pis'mach P. A. Žurova). Priloženie - Petr Žurov, Stichotvorenija. // Materialy i publikacii (1994), 209-236. Quotation is from p.223.

[36] OBATNIN G. V., Zametki kommentatora. // Materialy i publikacii (1994), 292-296.

[37] OBATNIN G. V., Vjačeslav Ivanov i smert' L. D. Zinov'evoj-Annibal. Koncepcija realizma. // Modernizm i postmodernizm v russkoj literature i kul'ture. Slavica Helsingiensia 16, (Helsinki) 1996, 145-158. (Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia V) My thanks are due to the author for sending an offprint of this article.

[38] MICHAJLOVA N. V., Lidija Zinov'eva-Annibal i Vjačeslav Ivanov. Sotvorčestvo žizni. // Materialy i issledovanija (1996), 319-332.

The Baku period is brought vividly to life in S. Al'tman's important reminiscences and diaries in *Razgovory s Vjačeslavom Ivanovym* with introduction and notes by K. Ju. Lappo-Danilevskij[39], much fuller than the version, according to Davidson "severely distorted by Al'tman's own self-censorship", published by Z. Minc in *Učenye zapiski Tartuskogo universiteta* in 1968[40]. This book is essential reading for those wishing to solve the problem of Ivanov's political and racial views noted earlier in this article as still requiring much thought and study and contains most interesting disquisitions on rhythm and metre, on Ivanov's fellow-symbolists and on futurist poets and formalist theory.

Helpful for the clarification of Ivanov's relationship with Soviet censorship is N. Kotrelev's *Ivanov - člen Obščestva ljubitelej rossijskoj slovesnosti*[41]. New material on his departure from Russia and relationship with Soviet colleagues and officials in the years immediately ensuing is supplied by the publication of his letters to S. F. Ol'denburg by G. Bongard-Levin and to Vsevolod Mejerchol'd and Zinaida Rajch by Kotrelev and F. Mal'kovati[42], by Kotrelev's commentary and introduction to the Ivanov-Gor'kij correspondence between 1906 and 1929, particularly illuminating, as are the letters themselves, for Ivanov's collaboration with Gor'kij on the short-lived journal *Beseda*[43] and by Šiškin's publication of the correspondence with Lunačarskij on a project for the foundation of a Russian Academy in Rome and on his own position as a Soviet citizen on temporary leave from the homeland (22nd September 1924 - 2nd September 1929)[44].

---

[39] AL'TMAN M. S., Razgovory s Vjačeslavom Ivanovym. Sost. V. A. Dymšic i K. Ju. Lappo-Danilevskij. Vstup. stat'ja i prim. K. Ju. Lappo-Danilevskogo. SPb: INAPRESS 1995, 367pp. Bibliography. Index. Illustrations.

[40] See DAVIDSON Pamela, Review of M. S. Al'tman (as note 39). Slavic Review 56, 2, (Summer) 1997, 382-384.

[41] KOTRELEV N. V., Ivanov - člen Obščestva ljubitelej rossijskoj slovesnosti (Vjačeslav Ivanov i sovetskaja cenzura). Europa orientalis 1, 1993, 323-335.

[42] See BONGARD-LEVIN G. (publ.), Vjačeslav Ivanov. Neizvestnoe pis'mo S. F. Ol'denburgu. // Materialy i publikacii (1994), 253-256. Also KOTRELEV N. V. i F. MAL'KOVATI (publ.), Vjač. Ivanov. Perepiska s V. E. Mejerchol'dom i Z. N. Rajch (1925-1926). Priloženie I: Nadpis' Vjač. Ivanova Z. N. Rajch na fotografii; II, III: Dogovory Vjač. Ivanova i O. Sin'orelli-Resnevič s izdatel'stvom pri teatre im. Vs. Mejerchol'da. // Materialy i publikacii (1994), 257-280.

[43] KOTRELEV N. V., Iz perepiski Vjačeslava Ivanova s Maksimon Gor'kim k istorii žurnala *Beseda*. Europa Orientalis XIV, 2, 1995, 183-208.

[44] ŠIŠKIN A., Iz rimskogo archiva Vjačeslava Ivanova. Perepiska s A. V. Lunačarskim o proekte Russkoj Akademii v Rime i komandirovke v Italiju. Priloženie

Of literary-historical rather than biographical interest are a number of articles and publications illuminating Ivanov's attitude to his contemporaries and successors: acmeists, formalists and futurists. I. V. Koreckaja's *Vjačeślav Ivanov i "Parnas"*[45] demonstrates how closely associated in his mind were the youthful Russian Acmeists and the French Parnassiens they so admired. K. Ju. Postoutenko's publication of reviews of Tomaševskij, Jakobson and Jarcho shows a combative attitude to formalist cheek; particularly robust is the defence of the Symbolists against Jakobson's assertion that they are "nesposobny k naučnomu izučeniju poetičeskich form"[46]. We also learn much about Ivanov's essentially inconsistent attitude to the Futurists from A. E. Parnis's publication *Nik. Aseev. Moskovskie zapiski* and Lappo-Danilevskij's *Vjačeslav Ivanov i Aleksej Kručenych v spore o Nicše i Dostoevskom*[47]. The subject is enlarged upon and analysed in E. Etkind's *Vjačeslav Ivanov i voprosy poetiki. 1920-e gody*[48]. Comparative studies still offer no systematic, in-depths approach to Ivanov and Nietzsche but there are new studies on Ivanov and Belyj (discussed in the context of The Tower)[49], Ivanov and Solov'ev[50], Florenskij[51], Mandel'štam[52], Blok[53], Freud[54], Dostoevskij[55], and

---

2 to the article: Vjačeslav Ivanov v Italii. // Archivio italo-russo, 549-559 (letters from 22. IX. 1924 to 2 September 1929).

[45] KORECKAJA I. V., Vjačeslav Ivanov i "Parnas". // Materialy i issledovanija (1996), 274-291.

[46] POSTOUTENKO K. Ju. (publ.), Vjačeslav Ivanov. Tri neizdannye recenzii. // Materialy i publikacii (1994), 237-252. Further to the subject of Vjač. Ivanov and Russian formalism see Sergej GINDIN's discussion of Ivanov and Brjusov's *Nauka o stiche* at the conference in Vienna.

[47] See PARNIS A. E. (vstup. stat'ja., prigot. teksta i primečanija), Nikolaj Aseev. Moskovskie zapiski. // Materialy i issledovanija (1996), 151-170 and LAPPO-DANILEVSKIJ K., Vjačeslav Ivanov i Aleksej Kručenych v spore o Nicše i Dostoevskom. // Un maître de sagesse, 401-422.

[48] ETKIND E., Vjačeslav Ivanov i voprosy poetiki. 1920-e gody. // Un maître de sagesse, 141-154.

[49] See nn. 15, 27.

[50] GRABAR M., Vjačeslav Ivanov et Vladimir Solov'ev. // Un maître de sagesse, 393-400.

[51] ŠIŠKIN A. V., "Realizm" Vjačeslava Ivanova i o. Pavla Florenskogo. // P. A. Florenskij e la cultura della sua epoca (P. A. Florenskij i kul'tura ego vremeni). Atti del Convegno Internazionale Università degli studi di Bergamo 10-14 gennaio 1988 a cura di Michael Hagemeister e Nina Kauchtschischwili. Marburg: Blaue Hörner Verlag 1995, 101-114.

[52] See LEKMANOV O. A., Po povodu odnoj citaty (k teme "Mandel'štam i

Pasternak[56]. Some light is thrown on his relationship with Chodasevič in V. B. Mikuševič's *Inobytie i forma v estetike pozdnego Ivanova*[57] and with Ocup by a publication of their (somewhat desultory) correspondence (1930-1947) from the Roman archives[58]. A. Kušner compares and contrasts mythical motifs in Ivanov's lyrics with similar themes in Annenskij's[59].

Conceptual studies over the last five years have tended to favour well-established themes such as synaesthesia (Ivanov's links with theatre, painting, music etc. and the way in which symbolists sought to express ideas through images, sounds, ritual and the organisation of space and rhythm)[60], the importance of proper names[61], *The vertical and the*

Vjačeslav Ivanov"). // Materialy i issledovanija (1996), 292-296. See also the same scholar's contribution to the conference in Vienna on *Esseistika V. Ivanova v tvorčeskom soznanii O. Mandel'štama.*

[53] See ERMILOVA E. V., Zatočnik vol'nyj (Simvoly "svobody" i "niščety" u Vjačeslava Ivanova i Bloka). // Materialy i issledovanija (1996), 232-246; MIKUŠEVIČ V. B. in the article: Inobytie i forma v estetike pozdnego Vjačeslava Ivanova. // Materialy i issledovanija (1996), 305-318 reminds us on pp.305-306 of the 1912 exchange of verses between Blok and Ivanov and of the poets' common provenance from Solov'ev. In this volume see also contributions from Davidson and Šiškin.

[54] ETKIND A., Vjačeslav Ivanov i psichoanaliz. // Un maître de sagesse, 225-234.

[55] KELDYŠ V. A., Vjačeslav Ivanov i Dostoevskij. // Materialy i issledovanija (1996), 247-261. K. LAPPO-DANILEVSKIJ's Vjačeslav Ivanov i Aleksej Kručenych v spore o Nicše i Dostoevskom. // Un maître de sagesse, 401-422 in fact sheds more light on Ivanov and Kručenych than on the subjects of their dispute. See n. 47.

[56] See ARCHANGEL'SKIJ A., *Mladenčestvo* Vjačeslava Ivanova i filosofija detstva u Borisa Pasternaka. // Un maître de sagesse, 285-294.

[57] See MIKUŠEVIČ V. B., op.cit., see pp.307-310 for a discussion of the two poets' understanding of "um" and "zaum'".

[58] See ŠIŠKIN A., Iz rimskogo archiva Vjačeslava Ivanova. Perepiska Vjač. Ivanova i N. A. Ocup. // Archivio italo-russo, 536-543 with an afterword by D. V. Ivanov recalling how the Ivanov household welcomed Ocup, an escapee from a concentration camp sheltering in a nearby monastery, during the German occupation of Rome.

[59] KUŠNER A., Mifologičeskie motivy v lirike Vjačeslava Ivanova i I. Annenskogo. // Un maître de sagesse.

[60] Which includes HELLER L., Le synthétisme de Vjačeslav Ivanov, 171-190; CYMBORSKA-LEBODA M., Le drame, la musique et le théatre; la conception symboliste de l'homme, 191-208; BOBILEWICZ-BRYS G., 'Živopis' masterov ital'janskogo Vozroždenija v tvorčestve Vjačeslava Ivanova, 209-224. Touching on the theme of Ivanov and the arts in this volume are Inna KORECKAJA's *Betchoven v poezii i estetičeskoj refleksii Vjačeslava Ivanova*, G. BOBILEWICZ's *Ivanovskaja*

horizontal in Ivanov's concept of the creative process[62], pantheism[63] and, inevitably, the *Correspondence between two corners*[64]. M.C. Ghidini, the author of an important monograph *Il cerchio incantato del linguaggio* subtitled *Moderno e antimoderno nel simbolismo di Vjačeslav Ivanov* which I am not linguistically qualified to assess, writes on Ivanov's essentially religious concept of "inner form" in a wide-ranging article which links the poet to what Florenskij calls the "Plato-Aristotle-Goethe-Schelling genealogical tree"[65] and Dioletta Siclari distinguishes between Kant's "logical" and Ivanov's "ontological" ethics, a distinction followed up also by Lavrov with regard to Belyj's Neo-Kantian and Ivanov's approach to *aesthetics*[66].

Pamela Davidson notes, in the introduction to her *Reference Guide,* that there is room for more close studies of Ivanov's poetry and has herself made two contributions on the *Winter sonnets* and the critical reception of *Cor ardens*[67]. Other studies, less focussed on actual texts, stress the polygenesis of Ivanov's erudite Muse. A. Dykman's *Lithica Ivanoviana* takes off from the cycle *Carstvo prozračnosti* to discuss the symbolism of

---

poetika grečeskogo chrama and A. PARNIS on *Zametki k teme "Vjačeslav Ivanov i Aleksandr Ivanov"*.

[61] See GEJ N. K., Imja v russkom kosmose Vjačeslava Ivanova (*Povest' o Svetomire careviče*). // Materialy i issledovanija (1996), 192-208.

[62] See KONDAKOV I. V., "Vertikal" i "gorizontal" v kul'turfilosofii Vjačeslava Ivanova. // Materialy i issledovanija (1996), 262-273.

[63] IVANOV Vjač., O mnogobožii. Publ. Guido Carpi, with an introduction: Na puti k stradajuščemu bogu. // Materialy i publikacii (1994), 27-40.

[64] The opening section of *Un maître de sagesse* entitled *Le "Banquet"* (presumably in the sense of "symposium") contains three articles on the famous correspondence: BOURMEYSTER A., *La Correspondence d'un coin à l'autre*: dialogue ou répresentation? 91-104; SIGOV K., Au delà de l'opposition "Tabula rasa" / "Thesaurus". A propos de la *Correspondence d'un coin à l'autre*, 105-118; GRABAR M., Esquisse d'une théorie ivanovienne de la culture dans la *Correspondence d'un coin à l'autre*, 129-140; V. PROSKURINA's Vjačeslav Ivanov i Michail Geršenzon. Na puti k *Perepiske iz dvuch uglov*, 377-392, is very properly placed among the "Biographica", although it should be said that the biographical background is here very relevant to the interpretation of authorial standpoint and even to definition of genre.

[65] GHIDINI M. C., Ponjatie vnutrennej formy u Vjačeslava Ivanova. // Un maître de sagesse, 81-90.

[66] SICLARI A. Dioletta, Ličnost' i sobornost' v svete kantianskoj etiki. // Un maître de sagesse, 119-128.

[67] DAVIDSON P., The legacy of difficulty in the Russian poetic tradition: contemporary critical response to *Cor ardens*. // Un maître de sagesse, 249-268; also *Zimnie sonety* Viacheslava Ivanova. // Materialy i issledovanija (1996), 209-231.

precious stones from the Bible and Ancient Greece to twentieth century Russia and Western Europe[68]. R. Fieguth writes of the "sublime" in Ivanov's lyric poetry in the context of European literature from the classic to the post-modernist[69]. De Gelli Mureddu illumines the abiding validity of the past in times of present stress in a study of classical motifs and palinody in the *Roman Diary* and Davidson writes on *Hellenism, Culture and Christianity: The Case of Viacheslav Ivanov and his "Palinode" of 1927* for a collection of articles on Russian Literature and the Classics[70]. D. Magomedova's piece on poetic dialogue[71] demonstrates the traditions of the dialogue as genre in Ivanov's poetry in a manner which nicely compliments Šiškin's study of the same theme as "žiznetvorčestvo" in the *Banquet platonien et soufi* article already mentioned in the context of the Tower years.

Perhaps most revealing and instructive are Ivanov's auto-translations and publications from his correspondence with his translators in Wachtel's *Aus dem deutschen Nachlaß*[72], the correspondence with Küfferle in *Russkij*

---

[68] DYKMAN A., "Lithica Ivanoviana". Quelques remarques autour du cycle *Prozračnost'*. // Un maître de sagesse, 269-284.

[69] FIEGUTH R., K voprosu o kategorii "vozvyšennogo" u Vjačeslava Ivanova. // Un maître de sagesse, 155-170.

[70] MUREDDU De Gelli, Memory of the past, classical motifs and palinody in the *Roman diary of the year 1944*. // Un maître de sagesse, 295-300. See also DAVIDSON P., Hellenism, Culture and Christianity: The Case of Viacheslav Ivanov and his *Palinode* of 1927. // Russian Literature and the Classics, ed. Peter I. Barta, David H. J. Larmour, and Paul Alien Miller. Harwood Academic Publishers 1996, 83-116. I am grateful to Pamela Davidson for calling my attention to this article.

[71] MAGOMEDOVA D., Stichotvornye dialogi Vjačeslava Ivanova. // Materialy i issledovanija (1996), 297-304.

[72] See WACHTEL M., Zweiter Teil. Dichtung, 267-310 and: Briefwechsel mit Bernt von Heiseler, 218-254. // WACHTEL M., Vjačeslav Ivanov. Dichtung und Briefwechsel. The former is a publication of Ivanov's own translation into German of some lyric poems and fragments, of twelve chapters from *Povest' o Svetomire careviče* which, in the German, came out as thirteen chapters of *Swatomirs Heiligenleben* and of the melopei *Čelovek*, introduced and annotated by Wachtel. Henry von Heiseler (d.1928), Bernt von Heiseler's father, translated *Tantalos* in co-operation with Ivanov in 1908 and his letters to Ivanov, but not Ivanov's replies, have come down to us. In the introduction Wachtel traces his unsuccessful efforts to publish with Inselverlag translations of the Russian poet, whom he compares as a poet to Stefan George, and as thinker to Nietzsche and Rohde. Bernt von Heiseler (1907-1969) took it upon himself to publish his father's literary leavings including *Tantalos* and the correspondence which arose between him and Ivanov on this head (October 1929 until the poet's death in 1949) is the matter of this interesting publication.

ital'janskij archiv[73] and Doubrovkine's *Nemeckaja versija melopei "Čelovek". Popytka interpretacii*[74]. Here, Ivanov, as it were, explains himself, substituting cultural allusion and word play proper to the language into which he is translating with great virtuosity. The close kinship with the classics of European literature which makes it so easy for the Russian poet to slip into the cultural idiom of other European tongues is demonstrated in a number of special studies. Šiškin writes of his relationship with Italian literature in *Vjačeslav Ivanov i Italija*[75], and, more specifically, with Dante in the article *Plamenejuščee serdce v poezii Vjačeslava Ivanova*[76] and the publication *Iz černovych zapisej o Dante*[77]. Ivanov is coupled with Ellis in a chapter of Adrian Wanner's book on Baudelaire in Russia[78]. Links with and translations from Goethe and Novalis form the subject of Michael Wachtel's monograph on *Russian Symbolism and Literary Tradition*, which demonstrates how Ivanov's translations integrated Novalis in a specifically Russian poetic tradition so that, in his versions, "German Romanticism becomes one with Russian Symbolism"[79]. In the conclusion, the author draws on his knowledge of Ivanov's correspondence with Robert Curtius, published in his German-language monograph, to emphasise this theme of continuity in the interweaving of cultures: "the relevance of the past for the present" which, together with Jung's doctrine of the collective unconscious, was of such significance for Curtius's own a-historic concept of "a new humanism"[80].

It is with Wachtel's *Vjačeslav Ivanov. Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlaß* that I wish to conclude this paper for a

---

[73] RUFFOLO D., Vjačeslav Ivanov - Rinaldo Küfferle corrispondenza. // Archivio italo-russo, 563-602 (eight letters from June 1943 - April 1946, all but letter 2 from Ivanov to Küfferle).

[74] DOUBROVKINE R., Nemeckaja versija melopei *Čelovek.* Popytka interpretacii. // Un maître de sagesse, 301-330.

[75] ŠIŠKIN A., Vjačeslav Ivanov i Italija. // Archivio italo-russo, 503-562.

[76] ŠIŠKIN A., "Plamenejuščee serdce" v poezii Vjačeslava Ivanova (k teme "Ivanov i Dante"). // Materialy i issledovanija (1996), 333-352.

[77] Vjačeslav IVANOV, [Iz černovych zapisej o Dante], vstupitel'naja zametka i podgotovka teksta A. V. Šiškina. // Materialy i issledovanija (1996), 7-13.

[78] WANNER A., Baudelaire in Russia. Gainesville: University Press of Florida 1996, XI + 253pp. For Ivanov see chapter *The "Younger Symbolists"* on Ellis and Ivanov and index.

[79] WACHTEL M., Russian Symbolism and Literary Tradition. For quotation see p.209.

[80] Ibid., 219.

conference expressly orientated towards the study of Ivanov and German culture. The tension and significance of the letters both to and from Ivanov emanate from a sense of the imminent threat, first felt by Russia, then by Italy and Germany, to Christian humanism. That that threat now appears dormant is due perhaps to a new "barbarism" where memory has become obscured and routine training in "thinking the unthinkable" has enabled people to "feel comfortable" with human suffering and has replaced by glib and obligatory "political correctness" not only Kant's categorical imperative but the ontological anguish of moral choice - albeit between evils - which characterised Ivanov's thought. The study of Ivanov leads ever deeper into the reasons for and antidote to our present condition. I would like to conclude on a quotation from Herbert Steiner's *Corona* on the factor which made Ivanov so compatible and desirable a contributor and express anew the wish "in einer Zeit rascher und eingreifender Änderungen die Vergangenheit nicht ganz aufhören zu lassen; das Gefühl, daß es ohne Vergangenheit keine Zukunft gibt, das Gefühl /.../, daß schwere Wolken mehr als den halben Horizont verdüsterten und die Freiheit des Geistes bedroht war"[81].

[81] WACHTEL M., Vjačeslav Ivanov. Dichtung und Briefwechsel, 79.

Тематика: Вячеслав Иванов, 1866, Москва - 1949, Рим. Учеба в университетах Москвы, Берлина, Парижа и Рима. С 1905 г. в центре Петербургской культурной жизни. С 1924 г. в эмиграции в Риме. 1926 присоединение к Католической Церкви, без процедуры отречения от своей православной идентичности. Контакты с М. Бубером, Ж. Маритэном, Г. Марселем, Т. Уайльдером и др. 1944 последний значительный творческий подъем. В последние десятилетия фигура Вяч. Иванова все больше оказывается в центре международной исследовательской деятельности. Объединенные в этом томе доклады, предлагая широкое интердисциплинарное рассмотрение темы с конкретными выходами в историю литературы, историю искусства, религиозную философию и т. д., намечают новые аспекты его образа.

Сергей Аверинцев, род. 1937 в Москве. Филолог, историк религии, культуролог, поэт, переводчик. Профессор русской литературы в Институте славистики Венского университета, руководитель исследовательской группы при МГУ, Москва. Автор многочисленных публикаций, лауреат русских и международных премий, ряд почетных докторатов.

Роземари Циглер, род. в Нойтитшейне, Моравия. Занятия славистикой и германистикой в Вене, Москве, Варшаве. Асс.профессор по русской литературе в Институте славистики Венского университета, переводчик.

www.peterlang.de